

نئی شعری روایت

نئی شعری روایت

شمیم حنفی



قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک - 1، آر. کے. پورم، نئی دہلی - 110066

Nal Sheri Rewayat

By

Prof. Shamim Hanfi

© مصنف

سنہ اشاعت : جنوری، مارچ 2005 شک 1926
قومی اردو کنسل کا پہلا ایڈیشن : 900
قیمت : 96/-
سلسلہ مطبوعات : 1193

ISBN: 81-7587-080-x

ناشر: ڈاکٹر قومی کنسل برائے فروغِ فارسی و زبانِ ہندوستان، بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 110066

طابع: لاہوری پرنٹ ایڈس، جامع مسجد دہلی۔ 110006

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے ایک باضابطہ منصوبے کے تحت تاریخی حیثیت کی نایاب کتابوں کی مکتور اشاعت کا فیصلہ کیا ہے اور اس ضمن میں کئی اہم کتابیں شائع بھی کی ہیں۔ کونسل کا مقصد اچھی کتابیں کم سے کم قیمت پر مہیا کرانا ہے تاکہ اردو کا دائرہ زیادہ سے زیادہ وسیع ہو اور سارے ملک میں کبھی، بولی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں جہاں تک ممکن ہو سکے، پوری کی جائیں اور کلاسکس سے لے کر دیگر علمی و ادبی اور نصابی و غیر نصابی کتب آسانی سے مناسب قیمت پر اردو داں طبقے تک پہنچائی جاسکیں۔

پروفیسر شمیم خٹکی کی یہ کتاب ”نئی شعری روایت“ جو پہلی بار آج سے تقریباً ستائیس سال قبل شائع ہوئی تھی، دوبارہ بالخصوص شاعری میں جدیدیت کے میلان کے معروضی تجزیے پر مبنی ہے۔ اس میلان نے جب ہمارے ہاں زور پکڑا اور اُس وقت کے نئے لکھنے والوں میں اسے غیر معمولی پذیرائی حاصل ہوئی تو اس کی موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ کہا گیا۔ پروفیسر شمیم خٹکی نے موافق اور مخالف دونوں طرح کی آرا کو سامنے رکھ کر سچائی کی کھوج کی ہے اور اس کھوج میں وہ کامیاب رہے ہیں۔ اس سلسلے کی ان کی پہلی کتاب ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کی طرح یہ کتاب بھی اس موضوع سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے اہمیت کی حامل ہے۔ ان کی افادیت اور اہمیت کے قوش نظر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے ان دونوں کتابوں کی دوبارہ اشاعت کا اہتمام کیا ہے۔

قومی امید ہے کہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی دیگر کتابوں کی طرح اس کتاب کی بھی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔ اہل علم سے گزارش ہے کہ کتاب میں کوئی خامی نظر آئے تو تحریر فرمائیں تاکہ اگلی اشاعت میں دور کی جاسکے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائریکٹر

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

امی جان مرحومہ
اور میاں جان مرحوم
کے نام

مباحث

ص 11

حرف آغاز

ص 13

پہلا باب

- نئی شاعری (1)
- بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت اور اس کے مضمرات
- حواشی اور حوالے

ص 155

دوسرا باب

- نئی شاعری (2)
- نئی جمالیات - فنی و لسانی مسائل
- حواشی اور حوالے

ص 187

تیسرا باب

- نئی شاعری (3)
- تخلیقی عمل - اظہار و ابلاغ کے مسائل
- حواشی اور حوالے

ص 229

پس نوشت

ص 235

کتابیات

I challenge all the world,
To show one good Epic,
Elegiac or lyric poem.....,
One Eclogue, Pastoral,
Or anything like the Ancients,

—Jonathan Smedley :
Gulliveriana

حرف آغاز (پہلی اشاعت نومبر 1978ء)

یہ کتاب اُس طویل مقالے کے آخری تین ابواب پر مشتمل ہے جو اب سے چند برس پہلے ترتیب دیا گیا تھا۔ مقالے کی ضخامت کا جبر تھا کہ اسے دو نیم کر دیا جائے۔ پہلا حصہ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اس طرح یہ دونوں کتابیں اپنی جگہ مکمل نظر آنے کے باوجود دراصل ایک ہی زنجیر کے دو حلقے ہیں۔ معزز قاری اگر پہلی کتاب کے صفحات سے گزرنے کی ہمت بھی کر سکے تو بعض بحثوں کے ناتمام رہنے کی شکایت غالباً اسے نہ ہوگی۔

جن دنوں یہ مقالہ ترتیب دیا گیا، جدیدیت کا ہنگامہ زوروں پر تھا۔ کچھ عالم فاضل لوگ اسے خلاصہ کائنات سمجھنے پر مصر تھے اور کچھ اسے یکسر مسترد کر دینے پر یغمد۔ میری حیرانی نے اکسایا کہ انتہا پسند اندراہوں کے اس شور میں نئی حسیّت کا معروضی تجزیہ کیا جائے اور ان عناصر کا سراغ لگایا جائے جو اسے فکری اساس فراہم کرتے ہیں۔ مجھ جیسے شخص کے لیے یہ بات آسان نہ تھی۔ تاہم جی کڑا کر کے میں نے بہت سے دماغوں سے نجات پائی اور امکان بحر علمی بنیادوں پر جدیدیت کے میلانات کا تجزیہ کیا۔

کچھ ممتاز ادیبوں اور دانشوروں نے اس کوشش کی مبالغہ آمیز تعریف کی، کچھ لوگ اسی تناسب سے ناخوش بھی ہوئے۔ میں اپنے آپ سے اس درجہ باخبر نہیں کہ تعریف کے ہر کلمے کو بچ سمجھ لوں، نہ خود سے اتنا بے خبر ہوں کہ بعض اصحاب علم کی ناخوشی سے پریشان ہو جاؤں۔

مجھے اس حقیقت کا اعتراف ہے کہ یہ مقالہ ادبی مطالعے کے مناصب کی ادانگی نہیں کرتا۔ اس کے مباحث کا دائرہ افکار اور تجربات کی نوعیت کے تجزیے تک محدود ہے۔ نئی شاعری کی جمالیاتی اور قسّی تقویم یا نئی شاعری کی تاریخ نویسی میرا مسئلہ نہیں تھی۔ پس کوئی صاحب اس مقالے کی بنیاد پر ”جدید“ شعرا کی فہرست نہ بنائیں کہ وہ ہر حال میں نامکمل ہوگی۔ یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ بڑی شاعری تو خیر گئے دنوں کے ساتھ گئی ”نیا“ اور ”اچھا“ بھی ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ اس مسافر کو صرف اس سچائی کی تلاش تھی جو اس عہد کی شاعری کے نام و نشان کا ہتھ دے سکے۔

شمیم خنی

شعبہ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔ 110025

کیم مئی 1978ء

پہلا باب

- نئی شاعری (1)
- (بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت اور اس کے مضمرات)

- بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت اور اس کے مضمرات
- نئی جمالیات
- تخلیقی عمل اور اظہار و ابلاغ کے مسائل

”جدید شاعری میں سب کچھ ہے۔ اگر نہیں ہے تو عظمت۔ جدید شاعری کرنے والوں کو اپنے آپ سے یہ پوچھنا چاہیے کہ انھیں عظمت کائنات و حیات کا اتنا ہی بڑا احساس ہے جتنا پچھلے ادوار کے سلسلہ طور پر مانے ہوئے بڑے شاعروں کو نصیب یا حاصل رہا ہے؟ کیا ان کے خیالات، ان کے اشعار اور ان کے مصرعوں میں آفاق کی لامحدود وسعت اور اتھاہ گہرائی سموی ہوئی ہے؟ کیا ان کے کلام کے لیے اتنی ہی عزت پیدا ہو پاتی ہے جو مشہور عالم شعر اکے افکار، اشعار اور مصرعوں کے لیے پیدا ہوتی ہے؟ کیا ان کا کلام ہمیں کالی داس یا کالی داس کے دوسرے ہم پلہ شاعروں کی یاد دلاتا ہے؟ جدید اردو شاعروں میں آدھا شاعر بھی ایسا نہیں ہے جس کے بارے میں ہم یہ کہہ سکیں کہ دنیا کے بڑے سے بڑے شاعروں کی یاد اس کے کلام سے تازہ ہو جاتی ہے۔“

فراق گورکھپوری:

کتاب، لکھنؤ، دسمبر 1966ء

آکٹوپو پاڑنے نئی شاعری کے بارے میں کہا ہے کہ یہ دو قطبین کے درمیان حرکت کرتی ہے۔ ایک جادوئی اور دوسرا انقلابی۔ (۱) جادوئی سے مراد یہ آرزومندی ہے کہ ذات کے اس شعور کو، جس نے فطرت سے انسان کے رشتے منقطع کر دیے ہیں اور اسے نئے عہد کی تلخیوں سے دو چار کیا ہے، کسی طرح فدا کر دیا جائے اور اس جنگلی مصومیت سے ایک نیا ربط استوار کیا جائے جسے انسان اپنے ذہنی اور تہذیبی ارتقا کی جدوجہد اور کامرانیوں کے نشے میں کھو بیٹھا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، یہ خود کو تاریخ یعنی زمان مسلسل کی بندشوں سے آزاد کرنے کی جستجو ہے۔ انقلابی کا مفہوم یہ ہے کہ فطرت اور تاریخ کی حقیقت کو کسی طرح زیرِ نگین کیا جائے تاکہ اپنی ذات کا اثبات اور اپنے وجود کے معنی کی دریافت ممکن ہو سکے۔ اس تعریف کی روشنی میں فکری سطح پر نئی شاعری دو متضاد یا ایک دوسرے سے بالکل مختلف خانوں میں بٹ جاتی ہے جن میں بظاہر اشتراک کا کوئی نقش نہیں ابھرتا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ شعر کا پورا نظام لفظ کی بنیاد پر مرتب ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ شاعر کی یہ کوشش بھی ہوتی ہے کہ لفظ اس کے تجربے کا حصار نہ بن سکیں اور وہ ان کے حدود و قیود سے آگے جا کر الفاظ کو ایک وسیع اور بسیط جمالیاتی وحدت کا ترجمان بنا دے۔ اس لیے پاڑیہ بھی کہتا ہے کہ شعر میں لفظ محض اس حقیقت کا اسم نہیں ہوتا جو بظاہر اس سے وابستہ نظر آتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر انسان میں بیک وقت کئی چہرے چھپے ہوتے ہیں۔ وہ تاریخ کا زندانی بھی دکھائی دیتا ہے اور اس سے آزاد بھی۔ وہ تاریخ اور سماجی صداقتوں میں آلودہ بھی ہوتا ہے اور بعض نیچے لمحوں کی رفاقت میں ان صداقتوں کی دست رس سے دور ہو جانے پر قادر بھی۔ اس کی ذات بیک وقت دو سطحوں پر خود کو منکشف کرتی ہے۔

اس طرح نئی شاعری کے دو تناظر سامنے آتے ہیں۔ ایک تو عصری اور مکانی اور دوسرا ادبی و آفاقی۔ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے ضمن میں جن افکار سے بحث کی گئی تھی اور جو اس میلان کو ایک منطقی اساس فراہم کرتے ہیں، ان کا تعلق بیسویں صدی کے مخصوص ذہنی و جذباتی ماحول اور حالات و حوادث سے بھی ہے اور ذات و کائنات کے ازلی مسکوں سے بھی۔ مگر چہ طرزِ نظر اور احساس کی تبدیلی ان مسائل کو بھی نئی معنویوں کا حامل بنا دیتی ہے۔ جدیدیت چونکہ معینہ مسلک، نظریے اور دستور العمل سے وابستہ نئی شاعر نہیں بناتی اس لیے نئی شاعری میں

ایسے کئی عناصر کا سراغ مل بھی جائے گا جو بیسویں صدی اور اس سے پہلے کی شعری روایت میں شامل دکھائی دیں گے۔ مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر، خیال کا علاقائی تبدل اور سرکی اشیاء کی تجرید خواب و حقیقت کے تصادمات اور ذات و کائنات کی لفظی و اثبات جسم اور روح کی شکست اور جنون و خرد کی آویزش۔ یہ تمام مظاہر عقلی اور تہذیبی روایات کا حصہ ہیں۔ سوالات کا ایک طویل سلسلہ ہے جو انسان کے شعوری ارتقا کی پوری تاریخ سے منسلک ہے۔ نئے انسان کے لہو میں پرانے آدمی کی حرارت بھی ملتی ہے اور آئندہ فصلوں کے نقیب کی آہٹ بھی۔ لیکن ہر لمحہ نئی سچائیوں کو پرانی سچائیوں سے ممتاز کرتا جاتا ہے اور نئے تجربوں کی شمولیت ہر نئی سچائی کو نئے ابعاد سے ہمکنار کرتی جاتی ہے۔ بنیادی سچائیاں جن کی توں قائم رہ جائیں تب بھی ان کی طرف رویے تبدیل ہوتے جاتے ہیں۔ یہ تہذیبیاں مستقل اور لازمی صداقتوں کو روح عصر کا استعارہ بناتی ہیں اور لائحی صداقتوں کو دائمی اور آفاقی معنویت سے ہمکنار کرتی ہیں۔ حال ”ابدی حال“ بھی بن جاتا ہے اور ایک ساعت گریز اس بھی جسے دیکھنے کے لیے ماضی کی طرف مڑنا پڑتا ہے۔ اسی احساس نے میراجی سے یہ بات کہلوائی تھی کہ ”مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے۔ میں صرف دوزمانوں کا انسان ہوں۔ ماضی اور حال..... یہی دو دائرے مجھے ہر وقت گھیر رہے ہیں اور میری عملی زندگی بھی انہیں کی پابند ہے۔“ (2) تاہم یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ جدیدیت چونکہ زمان کی میکا کی تقسیم کے تصور کو قبول نہیں کرتی، اس لیے بیسویں صدی کی اردو شاعری میں اس میلان سے وابستہ شعرا کے یہاں ماضی، حال اور مستقبل، یہ تینوں زمانے ایک نقطے پر یکجا دکھائی دیتے ہیں۔ یہی انداز فکر جدیدیت کو عصریت سے ممتاز کرتا ہے اور نئی شاعری کے لیے عصری شاعری کی اصطلاح کو گمراہ کن بناتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو نئی شاعری کے سرآغاز کی جستجو کے سلسلے میں کئی دشواریاں پیش آتی ہیں۔ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں نقطہ جدید کے مضمرات پر جو نکات زیر بحث آچکے ہیں، ان کی روشنی میں اب اس مسئلے پر کسی مزید اظہار خیال کی ضرورت نہیں کہ جدیدیت کے اس تصور سے کوئی داخلی علاقہ نہیں رکھتی جس کی اساس پر حالی اور آزاد کی جدید شاعری کا ایوان قائم کیا گیا تھا۔ تذکرہ کتاب کے دوسرے باب میں جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے ضمن میں اور اس کے بعد کے دو ابواب میں سائنسی عقلیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کی فکری بنیادوں کے تجزیے سے، یہ مسئلہ واضح کیا جا چکا ہے کہ جدیدیت کے سماجی اور منطقی معیاروں سے بھی غیر متعلق ہے۔ اس طرح یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شاعری کی تقویم میں ”جدید“ کے تاریخی تصور اور اس کے عقلی نیز خالص فلسفیانہ تصور یا سماجی تصور کے حدود اور انسلالات کو جدیدیت کا پیمانہ نہ بنایا جائے۔ ہر آج کل کے مقابلے میں جدیدیت ہے اور انسانی عقل و عمل کا ہر نیا مظہر تمام پرانے مظاہر کی بہ نسبت جدیدیت کی اصطلاح سے قریب تر ہے۔ لیکن جدیدیت ہر اس تجربے کو اور ہر اس مظہر کو نئے انسان سے

منسلک سمجھتی ہے جو اس کی شخصیت اور مسائل کے کسی پہلو سے ربط رکھتا ہے، خواہ تاریخی، سماجی اور عقلی اعتبار سے وہ کتنا ہی مجہول اور فرسودہ کیوں نہ سمجھا جائے۔ اصل شرط نئی حقیقتوں کے ادراک اور نئے طرز احساس کی ہے۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئی شاعری میں تاریخی نقطہ نظر سے قدیم عناصر کی شمولیت کو اردو کی شعری روایت میں ان عناصر کی کارفرمائی سے متماز کیونکر کیا جائے؟ جذبہ فکر کے اظہار کی وہ تمام صورتیں جن کا رشتہ تخلیقی اور تہذیبی روایت کے ایک طویل سلسلے سے ہے، محض نئے شعرا کے یہاں جدید اور ان کے پیش روؤں کے یہاں قدیم کیوں سمجھی جائیں؟ جدیدیت نے چونکہ کسی باقاعدہ تحریک سے اپنا رشتہ نہیں جوڑا اس لیے ظاہر ہے کہ اس کی تاریخ کا تعین اس طور پر نہیں کیا جاسکتا جس طرح حالی اور آزاد کی جدید شاعری یا ترقی پسند تحریک کے سلسلے میں ممکن ہے۔ جہاں تک حالی اور آزاد یا ان کے معاصرین اور ترقی پسند شعرا کے تخلیقی نتائج کا تعلق ہے، اس کے بستہ عناصر بھی ان کے پیش روؤں کے یہاں کبھی واضح اور کبھی مبہم شکلوں میں نظر آجائیں گے۔ لیکن اس ضمن میں سہولت یہ ہے کہ جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری، دونوں کا آغاز ایک طے شدہ پروگرام کے تحت معینہ خطوط پر ہوا تھا۔ چنانچہ ان کے آغاز کا لمحہ اور مقام اور ان کے ترجمانوں کے نام سب کچھ سامنے ہے اور اس سلسلے میں کسی قیاس اور بحث کی ضرورت درپیش نہیں ہوتی۔ لیکن نئی شاعری نہ طے شدہ راستوں کی شاعری ہے کہ کسی قطعی ساعت، ان راستوں پر سفر کا نقطہ اول تسلیم کر لیا جائے، نہ یہ کوئی ذہنی عقیدہ یا نظریہ ہے جس سے وابستہ افراد کی فہم ست سامنے رکھ کر اس کی تاریخ مرتب کر لی جائے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر سیاسی اور سماجی اور تہذیبی تحریک کی طرح انیسویں صدی کی جدید شاعری اور بیسویں صدی کی ترقی پسند تحریک، دونوں کا مقصد اور نصب العین واضح تھا۔ اس لیے ان دونوں تحریکوں سے ذہنی اور جذباتی وفاداریوں کی شرط اور نوعیت بھی واضح ہے۔ نئی شاعری ان دونوں کے برعکس نہ تو کوئی ٹھوس اور واضح مقصد رکھتی ہے نہ جدیدیت کوئی ایسا دستور العمل فراہم کرتی ہے جس سے مکمل وابستگی نئی شاعری کے حلقے میں شمولیت کی ضامن سمجھی جائے۔ فکری سطح پر جدیدیت کا منظر نامہ اتنا وسیع و بسیط ہے کہ متضاد عقاید و افکار اور ذہنی و جذباتی رویوں کے لیے بھی اس میں یکساں گنجائش لکھ سکتی ہے اور فنی سطح پر نئی شعری جمالیات کی جہتیں اتنی کثیر ہیں کہ اظہار و بیان کی مختلف النوع ہیئتوں کو بیک وقت اس سے مربوط کیا جاسکتا ہے۔

مغربی شعر و ادب میں جدیدیت کی باقاعدہ روایت کا سر آغاز دوسری جنگ عظیم کے بعد تخلیق کیے جانے والے ادب سے جوڑا جاتا ہے، جبکہ مغرب میں جدید دور علمی اور سماجی اور سیاسی اور تہذیبی اعتبار سے صدیوں پہلے شروع ہو چکا تھا۔ آداب کا رد و مغرب میں جدیدیت کی بنیاد ہے، اس کے اثر سے جو تحریکیں فروغ پذیر ہوئیں ان میں چار اہم ترین تحریکیں یعنی (1) مکعبیت (کیوبزم) (2) مادرائے حقیقت نگاری (سرریلیزم)

(3) سسٹیمیٹ (نچو چزم) اور دارالازم، ان سب کا آغاز و ارتقا دوسری جنگ عظیم سے پہلے ہوا اور ان چاروں تحریکوں کی الگ الگ انفرادیتوں کے باوجود رومانیت اور اشاریت پسندی کو ان کا پیش رو سمجھا جاتا ہے، جس کی کہانی انیسویں صدی کے اواخر میں شروع ہوئی تھی۔ اس طرح آواں گارد کے چار بنیادی اوصاف یعنی (1) عملیت (Activism) (2) جارحیت (Antagonism) (3) فٹاپستی (Nihilism) اور (4) درد پسندی (Agonism) کے عناصر کی مثالیں بھی دوسری جنگ عظیم سے پہلے کے مغربی ادب میں باسانی ڈھونڈی جاسکتی ہیں۔ آواں گارد کے اصولوں کی تشریح کرتے ہوئے رینو پائیولی نے اسی لیے آواں گارد کو محض ایک ذہنی رویہ کہا ہے جس کے نشانات گرچہ دوسری تحریکوں سے متعلق شعرا کی نگارشات میں بھی مل جاتے ہیں، تاہم اس رویے کی مقبولیت نے اسے ایک تحریک کی شکل گزشتہ چند دہائیوں کے ادب میں دی۔ تحریک کے سلسلے میں پائیولی نے ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آواں گارد کے سلسلے میں جب تحریک کا لفظ استعمال کیا جائے تو اسے اسکول یا کتب فکر کے تصور سے الگ سمجھنا چاہیے۔ (3) کتب فکر کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ مقصد اور طریق کار کے کچھ اصول متعین کر لیے گئے جن کی پابندی لازمی قرار دے دی گئی (اس لحاظ سے ترقی پسندی ایک ضابطہ بند کتب فکر بھی ہے اور اسکول بھی)۔ لیکن آواں گارد نہ تو مواد کا تعین کرتا ہے نہ ہیئت کا۔ اس لیے وہ تمام تحریکیں جن سے آواں گارد کا خمیر تیار ہوا ”رومانی اسکول“ کے سمجھنا کے ساتھ کسی اسکول (کتب فکر) سے اپنا رشتہ نہیں جوڑتیں اور ان کے تحریک کہے جانے کا جواز بھی صرف اس قدر ہے کہ چند شعرا نے ان کے اساسی میلانات اور طرز اظہار کے معیاروں کو یکساں شدہ کے ساتھ برتا ہے۔ بحالیاات کے نئے اصولوں کے مطابق اب رومانی اسکول کو بھی کتب فکر کے بجائے تحریک ہی کا نام دینا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کیونکہ پہلی جنگ عظیم سے پہلے ہی بحیثیت اسکول اس کا خاتمہ ہو گیا تھا۔ تاہم زندگی کے ایک توانا میلان کی شکل میں اس کے نشانات پہلی جنگ عظیم کے بعد کی تخلیقی فضا پر بھی مرتسم ہوتے رہے۔ اس اثر پذیری کا سبب یہی ہے کہ رومانیت میں وہ اصول پرستی اور راسخ العقیدگی کسی نہیں پیدا ہوئی جو مکاتیب فکر میں رفتہ رفتہ ایک خاموش طریقے سے درآتی ہے۔

ان اشاروں کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کے میلان کا سراغ لگاتے وقت اس میلان سے مماثلت کے انکا دکا پہلوؤں کی بنیاد پر، یہ فیصلہ کرنا غلط ہوگا کہ چونکہ نئی شاعری سے پہلے بھی بعض شعرا کے یہاں ان مسائل اور فنی رویوں کی گونج سنائی دیتی ہے جو نئی شاعری سے مخصوص کر لیے گئے ہیں، اس لیے وہ شعرا بھی انہی معنوں میں جدید سمجھے جائیں جن معنوں میں نئی شاعری کے علمبرداروں کو جدید کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جودی فکر جسے جدیدیت کے نظام انکار میں کلیدی حیثیت دی جاتی ہے، اس کے نقوش ابن عربی، رومی، غالب، اقبال اور ازمہ و سطلی کی پوری تصوفانہ تحریک میں تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح

داخلی بھجان یا ذاتی تجربے سے وفاداری اور فن کے مقصود بالذات ہونے کا تصور، خواہ اردو کی شعری روایت میں قدامت کے یہاں جمالیات کی ایک قدر کی حیثیت نہ پاسکا ہو، لیکن غیر ارادی طور پر ان کی تخلیقی ہیئتوں اور صیغہ اظہار میں اس کی تلاش دشوار نہ ہوگی۔ احساس واعلمار کی ہر نوعیت اور نگہرو فن کا ہر اصول ومعیار اپنی پیشرو روایت سے کلیتہً لاتعلق نہیں ہوتا، نہ اس کی نمود غلامیں ہوتی ہے۔ ہر جدت کسی نہ کسی روایت سے مربوط ہوتی ہے، کبھی اس کی توسیع میں کر اور کبھی اس کی تخریب کے بعد اس کے بلے سے تعمیر کی ایک نئی صورت کے طور پر۔ یعنی وہ نئی پر مبنی ہو یا اثبات پر اس کا رشتہ کسی نہ کسی شکل میں اپنے ماضی سے قائم رہتا ہے۔ کبھی وہ ماضی میں ایک نئے بعد کا اضافہ کر کے خود کو نیا بناتی ہے اور کبھی ماضی کے بلے سے سر نکالتی ہے۔ (4) البتہ روایت سے جدیدیت کے تعلق یا عدم تعلق کی بحث میں اس نکتے کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے کہ جدیدیت نے روایت سے انقطاع اور استفادہ، دونوں صورتوں میں روایت کو ایک نئی حقیقت کے طور پر دیکھا۔ روایت کے لفظ کے ساتھ ذہن میں جو مفہوم ابھرتا ہے وہ ماضی کا ہوتا ہے۔ ایسا ماضی جو حال کے ذہنی تجربے کا حصہ نہ ہو اور دوسروں کے تجربے کی شکل میں نئے انسان تک پہنچا ہو۔ یہ صورت حال روایت سے مغایرت کے احساس پر منتج ہوتی ہے اور اسے نئے انسان کے لیے بے معنی اور ازکار رفتہ بنا دیتی ہے۔ لیکن جب روایت ماضی کے حدود سے نکل کر حال کی طرف اپنے سائے طویل کرتی ہے تو اس سے بے نیازی یا مغایرت کے بجائے مخاصمت و رقابت کا جذبہ حرکت پذیر ہوتا ہے۔ اپولو تیر نے کہا تھا: ”تم اپنے باپ کی لاش کو ہر جگہ نہیں گھسیٹ سکتے“ (5) یہاں روایت اور جدیدیت میں اس کو باپ اور بیٹے یا دونوں کے تصادم اور پیکار کی جھلکیاں دکھائی دیں اور باپ کی ہٹ دھرمیوں کے باعث بیٹے کی شخصیت غصیلے نوجوان کی شخصیت بن گئی۔ وہ اس بات پر اڑ گیا کہ اپنی نظر کی رہبری اور شعور کی ہمسری کو قائم یا محفوظ رکھنے کی صورت صرف یہ ہے کہ باپ (روایت) کے وجود کو جڑ سے ختم کر دیا جائے۔ وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ نئی زندگی نے اسے جن مسائل سے دوچار کیا ہے، ان کا سامنا وہ اپنی نسل کے ساتھ اسی طرح کر رہا ہے جیسے جنگ میں دو فوجیں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہو جاتی ہیں اور اس جنگ کو فتح کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہر سپاہی نوجوان ہو۔ اور چونکہ اس جنگ کی نوبت بوڑھی نسل کی غلط کاریوں کے باعث آئی ہے اس لیے اس نسل سے مکمل انقطاع ضروری ہے۔ (6) نئے شعرا میں افتخار جالب نے قدیم اور جدید کی راسخ حد بندیوں کی بنیاد پر روایت اور جدیدیت کو باپ اور بیٹے کے درمیان پیدا ہونے والی منافرت سے تعبیر کیا ہے۔ باپ پرانی اقدار کا نمائندہ ہے اور اب تک ان بنیادوں سے لپٹا ہوا ہے جو اسے مذہب اور سماجی اخلاقیات نے فراہم کی تھیں، بیٹائی صورت حال کا انسان ہے اور ان بنیادوں سے یکسر محروم۔ اور گرچہ اس کے پاس نہ واضح اقدار ہیں نہ صدیوں کے تربیت یافتہ اخلاقی تصورات، تاہم اس کی ناداری سے انسان کا جو خاکہ مرتب ہو رہا ہے وہ ماضی کی

منافقت کے پروردہ انسان کے عکس سے بہتر ہوگا۔ اسی لیے افکار جالب نے منشی رجحانات سے پیدا ہوتی ہوئی انسانیت کو سائنسی، غیر مذہبی، فلسفیانہ اور آفاقی انسانیت کا نام دیا ہے۔ افکار جالب کا خیال ہے کہ نئی زندگی کی بنیادیں جن تجربوں اور افکار پر استوار ہوئیں ہیں ان سے نہ زد کشی ممکن ہے نہ یہ امکان رہ گیا ہے کہ ریت کے ذروں کی مانند بکھرتی ہوئی پرانی اقدار کو پھر سے مجتمع کیا جاسکے گا۔ اس لیے پرانے اسلوب زیت سے مکمل لاطعلق ناگزیر ہے۔ لکھتے ہیں:

ہماری آج کی زندگی جن تغیرات کو بطور اساس قبول کرتی ہے ان سے زد کشی ممکن نہیں۔ جو کچھ جانا بچانا اور مانا منوایا ہوا تہاریت کے ذروں کے مانند بکھر گیا ہے۔ کئی لوگ ان منتشر ذروں سے فرسودہ معاشرے کو قائم کرنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اگر رفتہ و گزشتہ اسلوب زیت کو کس طور جیسے مرنے پر لاگو کر دیا جائے تو زمانہ حال اپنے آشوب سمیت منہا کیا جاسکتا ہے۔ اپنا زمانہ چھوڑ کر کسی سوہوم زمانے کی تلاش میں سرگرداں ہونا کچھ اتنی بری بات نہیں رہی کہ کثیر تعداد شرفا کی، اس تلاش سے شرافت کا سکہ چلاتی ہے۔ ادھر ادھر تیرتی پھرتی ہے۔ ورنہ کون نہیں جانتا کہ وقت حاوی ہو کر ہی رہتا ہے۔ وہ اسلوب زیت جو ہمارے آپ کے گھروں میں آ بسا ہے ابھی ہے نہ غیر حقیقی۔ زندہ و توانا ہے۔ اس کی تعمیر اس داویلے سے بھی متعین ہوتی ہے جو اس کے خلاف برپا ہے، روزانہ ایرے غیرے بزرگ کچھ نہ کچھ کہتے ہی ہیں۔ بڑے عرصے سے کہہ رہے ہیں۔ کہتے ہیں مگر کچھ کر نہیں پاتے۔ (7)

اس دہنی انتہا پسندی کی مثال آواں گارد کے ایک قلیل الحیات لیکن وسیع الاثر میلان دادا ازم کی جذباتی انتہا پسندی سے دی جاسکتی ہے۔ زارا نے دادا ازم پر اپنے (انتہائی معروف) بدنام زمانہ لکچر (1922) میں دادا ازم کو ہر مظہر سے مکمل لاطعلق کے بودمی تصور کی طرف مراجعت کا نام دیا تھا اور ہر حقیقت کی نفی کے ساتھ خود اپنے وجود کی نفی کو دادا کے اصل الاصول سے تعبیر کیا تھا۔ ”تم میں جو کچھ ہے اسے ہمیشہ تباہ کرتے رہو..... بھرتم بہت سے ہمیدوں کو سمجھنے کے اہل ہو سکو گے۔“ سب سے بڑی مسرت اس کے نزدیک ثولیدہ دہنی تھی اور دوسروں کو بھی اس کیفیت سے دوچار کرنے کا عمل۔ اس نے کہا تھا:

لاشعور ان تھک ہے اور اس پر قابو پانا ممکن..... اس کی قوت ہمیں پسپا کر دیتی ہے۔ وہ اتنا ہی پراسرار ہے جیسے ذہن کے خطے کا آخری ریزہ..... اگر ہم اسے سمجھ بھی لیں جب بھی اسے دوبارہ تعبیر نہیں کر سکتے۔ (8)

دادا نے ہر نظام فکر، ہر نظریے، ہر عقیدے، ہر قدر اور اصول پر خط تنسیخ کھینچ دیا تھا۔ اس کا اہقان کسی منصوبے میں تھا نہ مقصد میں۔ اس کے لیے کوئی حقیقت مقدس اور لائق احترام نہ تھی۔ اس کا علامتی نشان لاشعیت تھی، اور وجود سے لاسوجود تک پھیلا ہوا زلی اور ابدی خلا۔ (9) اسی لیے دادا شاعروں کے رویے آپس میں بھی ایک دوسرے سے مختلف تھے اور ان کا اتحاد اس نقطے پر تھا کہ ماضی کے آسیب سے جھکا رہا حاصل کر کے انھیں اپنے اپنے طور پر فن کے خالصتاً انفرادی معیار سے رشتہ قائم کرنا ہے۔ جذباتی انتہا پسندی نے دادا شاعری کو محض سامعہ تک محدود کر دیا۔ موسیقی کو بے ربط آوازوں تک اور مصوری کو رنگوں، خطوط اور زایوں تک، جس کے لیے نہ کسی تنظیم کی ضرورت تھی نہ تہذیب کی۔ لیکن روایت کی طرف انھار جالب کے رویے اور دادا شاعروں کے رویے کا یہ فرق بہت اہم ہے کہ انھار جالب تعقل کو اپنا رہنما بناتے ہیں اور دادا ازم تعقل سے گریز کو۔ اس سلسلے میں یہ حقیقت بھی ناقابل تردید ہے کہ کوئی بھی انسانی رویہ، چاہے وہ عقلی ہو یا مخالف عقلیت، اس کی داغ بیل شعوری کی فعلیت سے پڑتی ہے، اور شعور و لاشعور کے مابین لکیر اتنی دھندلی ہوتی ہے کہ اس کی بنیاد پر دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دینا محال ہی نہیں، ناممکن ہے۔ انھار جالب بھی قدیم و جدید کی حد بندی میں صنعتی معاشرے کی صورت حال کے نتائج سے مدد لیتے ہیں اور دادا شاعروں نے بھی پہلی جنگ عظیم کے بعد رونما ہونے والی انتشار آگس وئی اور جذباتی فضا کی روشنی میں اپنا منشور ترتیب دیا تھا۔ یہاں ان کے طرز فکر کی صحت اور عدم صحت سے بحث نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ جدیدیت کی ترجمانی کرنے والے شعرا نے روایت کو جن شکلوں میں دیکھا ہے وہ اتنی پر پیچ اور کثیر الابعاد ہیں کہ کس ایک کے نیچے فکر کو روایت اور جدیدیت کے ضمن میں حتیٰ نہیں سمجھا جاسکتا۔ جدیدیت سے کسی منظم زاویہ نظر اور آئین کا تقاضہ کرنے والوں کی اکثریت اس حقیقت کو فراموش کر دیتی ہے۔

اس موقع پر وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ وئی، تہذیبی اور فنی روایت سے انقطاع پر بعض شعرا کے اصرار سے یہ نتیجہ نہ اخذ کر لیا جائے کہ جدیدیت نے بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جن افکار و اقدار کی نشاندہی کی ہے، ان کی پیدائش خلا میں ہوئی ہے اور انسان کے شعوری ورثے سے اس کا کوئی علاقہ نہیں۔ جیسا کہ اس باب کی ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت عصریت نہیں ہے بلکہ عصری سچائیوں کی بنیاد پر تاریخ اور تہذیب کے پورے سرمائے اور انسان کے وئی اور جذباتی مسائل کی دائم و قائم حقیقت کو یہ نئے اور تازہ کار زایوں سے دیکھتی اور دکھاتی ہے۔ اس لیے اظہار و افکار کی انقلاب آفریں تبدیلیوں کے باوجود وئی شاعری میں پیشرو شاعری کے کئی رنگوں کا طلسم بیدار دکھائی دیتا ہے اور ان مسائل و معاملات کی بازگشت بھی یہاں سنائی دیتی ہے جو نئی شاعری کے آغاز سے پہلے شعرا کی فکر و نظر کا مرکز بن چکے تھے۔

اقبال اس صدی کے پہلے شاعر ہیں جن کے یہاں نئے انسان کے ذہنی، سماجی، اخلاقی اور روحانی مسکوں کا احساس ملتا ہے۔ دوسری طرف اقبال کا رشتہ اپنی شعری روایت سے بھی بہت مضکم ہے، مگر چہ انھوں نے اپنے بیشتر معاصرین کے برعکس روایت کو عادت کے طور پر قبول نہیں کیا اور اپنی شاعری کو زبان و بیان اور خیال کے امتاعات سے آزاد کر کے، روایت سے مربوط رکھنے کے باوجود، ایک نیا تخلیقی اور ذہنی استعارہ بنا دیا۔ وزیر آغا نے نئی فنی اقدار اور تہذیبی مسائل سے اقبال کے اس ذہنی قرب کی بنا پر انھیں جدیدیت کا پیش رو کہا ہے۔ (10) ان کا خیال ہے کہ اقبال اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے شاعری میں فرد کے داخلی حیجانات اور اس کے انفرادی اور سماجی مسائل کی عکاسی کی ہے۔ وہ اقبال کی شاعری میں حالی کے تصورات کا سایہ بھی دیکھتے ہیں اور اکبر کے اثرات بھی اور کہتے ہیں کہ ”اقبال نے اسلاف کی عظمت کا تصور حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبر سے مستعار لیا۔“ وہ اس کی توجیہ یوں کرتے ہیں کہ:

اقبال ان بڑے شعرا میں سے ہیں جو ہمیشہ تغیر اور تحریک کے عزم پر نمودار ہوتے ہیں، جن کے ہاں ایک طرف تو نئے زمانے کی شکست در پخت کا عرفان اور دوسری طرف باطنی کے نظم و ضبط کا احترام موجود ہوتا ہے اور جو آنے والے زمانے کی چاپ کو سننے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایسے شعرا کو نئے اور پرانے سبھی اپنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اکثر ان کی قدامت یا جدیدیت کے بارے میں گمراہی گفتار کا مظاہرہ بھی ہوتا ہے۔ (11)

اس اقتباس کے آخری جملے سے یہ بات خود بخود واضح ہو جاتی ہے کہ اقبال نئے انسان اور اس کی دنیا کے مسائل سے اپنی تمام تر آگہی، اور شعریات کے ترقی یافتہ اصولوں سے باخبری کے باوجود، قدیم و جدید دونوں کے لیے یکساں معنویت کا سامان رکھتے ہیں۔ اسی لیے نئے اور پرانے دونوں انھیں اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ جبکہ جدیدیت پر عام اعتراض یہی ہے کہ اس نے اپنی ادبی، تہذیبی اور فکری روایت سے منہ موڑ لیا ہے اور نئی شاعری ایسی بولچھوٹوں کا شکار ہے جو اب سے پہلے کبھی دیکھنے اور سننے میں نہیں آئیں۔ نئی شاعری روایت کے بعض عناصر کا پاس رکھنے کے باوجود، قدیم مذاق و معیار رکھنے والوں کو آسودہ نہیں کرتی اور شعری روایت کی طرف نسبتاً دوستانہ رویہ رکھنے والے نئے شعرا بھی اقبال کے برعکس نئے اور پرانے دونوں کے لیے یکساں طور پر قابل قبول نہیں ہوتے۔ پرانے حلقوں میں انھیں داؤد سنواری مل جائے جب بھی وہ حلقے انھیں تمام و کمال اپنانے پر مائل نہ ہوں گے کیونکہ ان کے یہاں تخلیقی عمل کی طرف رویے کا فرق بہت واضح ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا کی نظر اپنے اس تضاد پر بھی نہیں جاسکی کہ اقبال نے اگر داخلی حیجان واضطراب کو (جسے وزیر آغا جدید نظم کا

بنیادی وصف کہتے ہیں) اپنا رہنما بنایا تو اسلاف کی عظمت کا تصور یا مغرب کی نفی کا رویہ حالی اور اکبر سے مستعار لینے کے کیا معنی ہیں؟ داخلی بیداری کی اولین شرط مسائل کی براہ راست آگہی یا ذاتی سطح پر ان کا ادراک ہے۔ پھر اقبال کے یہاں ماضی سے جس ذہنی اور جذباتی قرب یا مغربی تمدن کے نکاح کا جو احساس ملتا ہے وہ حالی اور اکبر کی توسیع محض نہیں ہے۔ بلاشبہ اکبر کی صاحب نظری نے مغربی تہذیب کے عدم توازن اور اس کی نارسائیوں سے انھیں آگاہ کر دیا تھا۔ لیکن پہلی جگہ عظیم کے بعد مغربی سیاست، سماج اور تمدن نے جو موڑ اختیار کیے یا انیسویں صدی کے اواخر میں روحانی سطح پر اس تمدن سے نا آسودگی کی ایک زہریلی لہر جو خود مغربی فکر و فلسفہ کے حجابات سے نمودار ہوئی، ان پر اقبال کی نظر کسی مستعار تجربے کے رہتین منت نہیں ہے۔ اسی طرح اسلاف کی عظمت کے احساس نے حالی کو جس سماجی اخلاقیات کی اشاعت پر مائل کیا اس کی نوعیت اقبال کے تصور ماضی یا شعور تاریخ سے بہت مختلف ہے۔ حالی نے اس مسئلے کو صرف سماجی حقائق کے تناظر میں دیکھا تھا۔ اقبال نے اسے فلسفیانہ اور جذباتی سطح پر برتا۔ حالی اپنے ماضی کو اپنے ”حال“ سے ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے۔ اقبال نے ماضی کو اپنے ”حال“ کے دھوڑے پن یا عدم توازن کو دور کرنے کا وسیلہ بنایا۔ حالی تاریخ کو عقل کے آئینے میں دیکھ رہے تھے۔ اقبال نے عقل کی نارسائیوں کو بھی سمجھا اور انسانی عروج و زوال کے معنی کو جذباتی، روحانی اور نفسیاتی سطح پر بھی حل کرنے کی سعی کی۔ حالی حقیقت کے ماڈی اور مشہود معیاروں کے حصار سے نہیں نکل سکے۔ اقبال نے انہی معیاروں پر سب سے کاری ضرب لگائی۔ حالی نے قدیم اور جدید کی آویزش کو دو ضدوں کے تصادم کی شکل میں دیکھا۔ اقبال نے قطعہ جدید و قدیم کو دلیل کم نظری بنایا اور ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ابدی حال کی حیثیت دی۔ حالی حقیقت پرست تھے۔ اقبال خواب پرست۔ حالی نے سماجی ضرورتوں کے جبر کے باعث ساری توجہ فوری مسائل کے حل پر مرکوز کی۔ اقبال نے سامنے کی حقیقتوں کو نظر انداز نہیں کیا، تاہم ان کی نگاہ وسیع تر تہذیبی اور روحانی مقاصد کا محاصرہ کرتی رہی۔ حالی نے مغرب کی ایک ترقی یافتہ قوم کو ذہن اور عمل کی توانائیوں کے واحد پیکر کی شکل میں دیکھا۔ اقبال اس بھید کو بھی پا گئے کہ بزم جانا نہ کی رنگینی میں فریب نگاہ بھی شامل ہے۔ حالی نے انگریزوں کی سرپرستی کو ہندوستانی قوم کی نجات اور فلاح کا وسیلہ سمجھا۔ اقبال ارض شرق کی آزادی کا خواب دیکھتے رہے۔ غرض کہ چند سطحی مباحثوں کے باوجود حالی کی تجدید پرستی اور اقبال کی جدت نظر میں امتیاز کے کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ دونوں نے ملت اسلامیہ کی پوری تاریخ اور سامعین کے حوالے سے شعر کہے، لیکن دونوں کی بصیرت، طرز احساس اور فکر میں تاریخ کی کئی دہائیوں کا فاصلہ اور دو مختلف نسلوں کے شعور کا فرق صاف نظر آتا ہے۔ اقبال نے جس ذہنی آزادی اور اعتماد کے ساتھ مغرب کے نظریات کو سمجھنے کی کوشش کی، وہ حالی اور ان کے معاصرین کے لیے بعید از قیاس تھا۔ اس لیے نئی شاعری اور

جدیدیت کی ذہنی روایت کا رشتہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری کے تصور سے جوڑنا یا اقبال کو حالی کی توسیع سمجھنا ناقص اور بے بنیاد نتائج کو راہ دینا ہے۔

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری لکھ کر اپنے عہد کی سائنس اور حقیقت پسندانہ اور ترقی پذیر فکر کا ایک منشور مرتب کر دیا تھا اور اسے اپنے مجموعہ کلام کے حرف آغاز کی حیثیت دے کر، بالواسطہ طور پر، یہ وضاحت بھی کرنی چاہی تھی کہ اس منشور کی رہبری میں جذبہ فکر کی تخلیقی جہتوں کا رنگ و آہنگ کیا ہو سکتا ہے۔ اقبال نے نثر میں اپنے عقاید و افکار کا بہت کم حصہ پیش کیا ہے۔ وہ اپنی اس مجبوری سے آگاہ تھے کہ ان کی فکر چونکہ بنیادی طور پر تخلیقی ہے، اس لیے نثری استدلال کے پیرائے میں شاید اس کی مکاحقہ ترجمانی ممکن بھی نہیں۔ حالی کی فکر کا مرکز و محور تاریخ کی بدلتی ہوئی حقیقتوں کی روشنی میں، ان کا مخصوص سماجی ماحول تھا۔ اقبال کی فکر کا حصار اور اس کا سرچشمہ، ان کے بسیط سماجی اور تہذیبی شعور کے باوصف مذہب ہے، اور مذہب کا فلسفیانہ مطالعہ تو ممکن ہے لیکن وہ پوری طرح چونکہ استدلال کے زیر تکمیل نہیں آ سکتا اس لیے اقبال نے شعری اظہار کو ترجیح دی۔ مذہبی عقاید و افکار شعر میں ڈھلنے کے بعد بقول رام برٹ لاؤل شعر کے تکنیکی اور تخیلی مسائل میں اتنے مکمل جاتے ہیں کہ انھیں عقیدے کے طور پر قبول کرنا ان لوگوں کے لیے دشوار ہو جاتا ہے جو مذہب کا رسمی تصور رکھتے ہیں۔ مانوس افکار بھی ان کے لیے شعر میں داخل ہونے کے بعد اجنبی بن جاتے ہیں۔ (12) اس لیے اقبال کی فکر کو حالی کی فکر کے معروضی اور غیر جذباتی آہنگ کے ایک مماثل میلان کے طور پر دیکھنا بھی غلط ہوگا۔ اقبال کے سلسلے میں پیدا ہونے والی الجھنوں کا اصل سبب یہی غلط فہمی ہے جس کی بنیاد پر ان کے فلسفیانہ، مذہبی، ثقافتی، تعلیمی اور سیاسی تصورات میں تضادات ڈھونڈے جاتے رہے اور ان کی غیر ادبی حیثیتوں پر اتنا زور دیا جاتا رہا ہے کہ ان کی تخلیقی بحیثیت ثانوی ہو کر رہ گئی۔

اقبال کی فکر کے تخلیقی ہونے کی ایک بین شہادت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ وہ جن فلسفیوں یا افکار سے متاثر ہوئے ان کی نوعیت عام طور سے ادبی اور تخلیقی ہے۔ نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی رویوں نیز جدیدیت کے فکری انسلالات سے، اقبال کی فکر میں اشتراک کے عناصر اسی لیے دکھائی دیتے ہیں کہ جدیدیت بھی استدلالی فلسفوں سے زیادہ ان مکاتبت فکر سے مناسب رکھتی ہے جو اپنے تجزیے اور طریق کار میں وجدان اور تکنیک کی مداخلت کو شرم نہیں سمجھتے۔ اقبال نے اپنے حکیمانہ شعور کی تربیت اور تحفظ کے باوجود اپنے عقلی وجود کو اپنے کلی وجود کی وحدت پر غالب نہیں آنے دیا اور بیک وقت ایک شاعر، مفکر اور مذہبی انسان کے حقوق ادا کرتے رہے۔ ان کی مذہبیت، تصوف، ایرانی فلسفے سے شغف اور ماورائیت نے، انھیں مغرب کے مقامات عقل سے اسی لیے آسان گزار دیا۔ غلط اور برگسائے اقبال نے ذہنی اور تخلیقی دونوں سطحوں پر اثرات قبول کیے۔ غلطی کو جب

اقبال مجذوب فرنگی کہتے ہیں تو اس سے بالواسطہ طور پر اس حقیقت کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ نطفہ ان کے لیے صرف ایک مفکر نہیں تھا اور بڑی حد تک اقبال سے اس کا رشتہ دو شاعروں کا ذہنی رشتہ ہے۔ اقبال، نطفہ اور برگسٹاں سے ہوتے ہوئے مارکس تک پہنچے تھے۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں ان کی عینیت پرستی ان کے ذہنی سفر کی پہلی اور بنیادی منزل کا علامہ ہے۔ ارضیت تک وہ فکر کے کئی پرچھ مرحلوں سے گزرنے کے بعد گئے، اس لیے مارکس سے متاثر ہونے کے بعد بھی روح کی حقیقت پر ان کا ایمان اور ان کے جذباتی تحفظات برقرار رہے۔ نطفہ کی طرح اقبال نے بھی ہر فلسفیانہ فکر کے انجام کو اپنی ہی ذات کے تجربے سے تعبیر کیا اور فنا کے تناظر میں بقا کی معنویت کا سراغ لگایا۔ نطفہ کی طرح اقبال بھی انفرادیت (اتا) کے عاشق ہیں، مگر چھ عمل کو خیر سے مشروط کر کے انھوں نے نطفہ کی قوت پرستی اور برہمیت سے خود کو الگ رکھا۔ نطفہ ہی کی طرح اقبال بھی یہ سمجھتے رہے کہ انسان اپنی ذات میں خیر بھی ہے اور شر بھی ہے اور اس کے انفرادی عمل ہی سے اس کی زندگی جنت بھی بنتی ہے اور جہنم بھی۔ نطفہ اور اقبال دونوں کے یہاں قوت حیات کا راز تعقل کے بجائے جذبے کی شدت اور دنور میں مضمر ہے اور دونوں زندگی کو اندیشہ سود و زیاں سے برتر حقیقت تسلیم کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں حقیقت صرف مشہو نہیں اور دونوں عشق کے امتحان سے گزرنے کے لیے ان منزلوں کی فتح کو ناکافی سمجھتے ہیں جو پہلے ہی پامال ہو چکی ہیں۔ نطفہ ہر مسئلے کے تجربے میں ذاتی رشتے کے تناظر کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اقبال بھی زمین و آسمان مستعار کو چھوٹ کر اپنے خاکستر سے اپنا جہاں تعمیر کرنے پر زور دیتے ہیں۔ مغرب کی صنعتی کامرانوں کی ناداری کا احساس دونوں کو ہے اور دونوں عقلیت کی خوبیوں کے ساتھ اس کے نقائص اور ناتمائی کا بھی احساس رکھتے ہیں۔ نطفہ اپنی تحریروں میں اپنے پورے وجود کو سود دینے کا داعی تھا اور کہتا تھا کہ خالص ذہنی مسائل کے بارے میں وہ کچھ نہیں جانتا۔ اقبال نے بھی مجرہ فن کی نمود کے لیے خون جگر کی لالہ کاری ضروری بتائی ہے۔ زندگی کی ہر حقیقت تک وہ عقل محض کے بجائے اپنے کھلی وجود کے حوالے سے پہنچے ہیں۔ لیکن نطفہ اور اقبال کی فکر میں اتفاق کے علاوہ اختلاف کے بھی کئی پہلو ملتے ہیں۔ مثلاً اقبال، نطفہ کے برعکس، طاقت کو مقصد کی پاکیزگی سے الگ کر کے پرستش کے لائق نہیں سمجھتے مگر چھ نطفہ کی طرح اسے حسن کا مظہر مانتے ہیں۔ اسی طرح نطفہ نسل امتیازات میں یقین رکھتا ہے اور اخلاقی اقدار کا مخالف ہے۔ اقبال کی فکر ارتقا کی کسی بھی منزل پر اخلاقی تصورات سے بچا گئی نہیں برتنی نہ وہ نسلی مصیبتوں کو مطبوع سمجھتے ہیں (13) نطفہ جمہور کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا اور اقبال جمہور کے شاخوٹاں ہیں۔ غرض کہ اقبال اور نطفہ کے معتقدات اور ذہنی رویوں کے مابین طویل فاصلے بھی حائل ہیں۔ تاہم اقبال اس کے قلب کو مومن اسی لیے سمجھتے ہیں کہ قوت و حیات کی مدح سرائی کے ذریعہ وہ انسان کی وجودی انفرادیت کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے اور زندگی سے اس دوری کا مرتکب نہیں ہوتا جو خالص تعقل کا نتیجہ ہوتی

ہے (ہے فلسفہ زندگی سے دوری۔ اقبال) بلکہ ایک رومانی زاویہ نظر سے زندگی کے امکانات پر نظر ڈالتا ہے۔ اس طرح اقبال کی فکر میں وجودیت کے اولین نشانات کی شمولیت جس نے نئی شاعری میں فرد کی ذات اور کائنات سے اس کے انفرادی رشتوں کے احساس و اظہار کو ایک فکری بنیاد فراہم کی ہے، انھیں جدیدیت سے قریب لاتی ہے۔

برگسٹاں کی فکر بھی اپنی نوعیت کے اعتبار سے حصہ فائدہ ہے اور ذات و زندگی کی جانب اس کا زاویہ نظر بڑی حد تک ایک عقل پرست فلسفی کے بجائے صوفی کا ہے۔ وہ زندگی کی صرف مادی تعبیر اور صرف عقل پر بھروسے کا قائل نہیں، نہ انسانی وجود کے سلسلے میں جسم و روح کی محویت کے تصور کا قائل ہے۔ انسان کو اس نے مادی ارتقا کے بجائے اس کے تخلیقی ارتقا کے آئینے میں دیکھا۔ چنانچہ عقل کی رعوت پر اس نے ہمیشہ شک کی نظر ڈالی جس پر صنعتی ترقیوں کے نتیجے میں مشین اور سائنسی کلچر کا نشہ طاری تھا۔ برگسٹاں شعور کی عین تر سطحوں (تحت الشعور اور الاشعور) کی زرخیزی کا عارف ہی نہیں، اس کا شارح بھی تھا۔ اور یہ سمجھتا تھا کہ زندگی صرف منطقی فکر کی تدریجی تعبیر کا اظہار نہیں بلکہ روح اور وجدان کے حوالوں سے جلوہ نما ہوتی ہے۔ اس کی ذات سے ولیم جیمز کی عقیدت کا سبب اس کی فکر کے اسی پہلو میں مضمر ہے۔ (ولیم جیمز نے داخلیت ہی کو اصل شعور کہا تھا۔) تاہم اقبال اور برگسٹاں کے اس فرق کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ برگسٹاں وجدان کی قوتوں کے مقابلے میں عقل پر ہمیشہ تسخر کی نظر ڈالتا ہے جب کہ اقبال عقل اور عشق دونوں کی اہمیت کے معترف ہیں اور دل کے ساتھ پاسان عقل کی رفاقت کو مستحسن جانتے ہیں، اگرچہ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ عقل حقیقت اولیٰ کے قریب پہنچ کر رک جاتی ہے اور اس سے متصل نہیں ہونے پاتی (عقل گواہستان سے دور نہیں۔ اس کی تقدیر میں حضور نہیں) برگسٹاں وقت کو دوران اور دوران ہی کو زمانہ حقیقی سمجھتا ہے اور اقبال بھی صدائے لگن فیکون کو دائم مرتعش محسوس کرتے ہیں۔ برگسٹاں وجود کی فضیلت اور خود مختاری یا ارادے کی آزادی کا داعی ہے اور اقبال بھی انسانی تقدیر سے پہلے اس کی رضا کے احترام پر مشہد ایزدی کو مائل دیکھنا چاہتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ برگسٹاں ارادے اور اختیار کو جبلت کے ٹیک لڑکے سے وابستہ کرتا ہے اور اقبال اسے روح اور عقل کے ارفع تر مقاصد کا تابع سمجھتے ہیں۔ اس کے برعکس، برگسٹاں عقل کو شریر لڑکے سے تعبیر کر کے اس کی لغزشوں سے مکمل احتیاط ضروری قرار دیتا ہے۔ برگسٹاں نے لکھا تھا کہ ”میں مختلف احوال سے گزرتا ہوں۔ گرمی و سردی کا مزہ چکھتا ہوں۔ گاہے خوش و غم ہوتا ہوں گاہے رنجور۔ کبھی کام میں مصروف ہوں کبھی بے کاری سے دل بہلاتا ہوں۔ تاثرات خسی اور احساسات، ارادہ اور تصورات، یہ ہیں وہ تغیرات جن میں میرا وجود منقسم ہوتا ہے اور جو اسے اپنے رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ اس طرح میں مسلسل تغیرات کا نشانہ بنتا رہتا ہوں۔“ (14) اقبال بھی کاروان وجود کو ہمیشہ متحرک اور سکون و ثبات کو صرف فریب نظر کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسان ہر لمحہ اپنی تخلیق کرتا رہتا ہے اور اس طرح مادی دنیا کے

جبر کا پابند نہیں ہوتا۔ اس حقیقی اختیار کی توجہ صرف عقل کی تابع اس لیے نہیں ہوتی کہ عقل سماجی فیصلوں کے جبر کو کسی نہ کسی شکل میں تسلیم کر لیتی ہے۔ اسی لیے اقبال اس جہاں میں زندہ رہنے کی حمایت کرتے ہیں جس میں فرداوی کا تفرق نہیں اور جو روح یا باطن میں زندہ رہنے کے مترادف ہے (کھوند جا اس عمر و شام میں اے صاحب ہوش۔ اک جہاں اور بھی ہے جس میں نہ فردا ہے نہ دوش)۔ باطنی زندگی میکانیکی قوانین کے ضابطے کو تسلیم نہیں کرتی اور ان اعمال پر انحصار کرتی ہے جو آزاد و خود مختار ہوتے ہیں، لیکن ناپید نہیں ہوتے اور خیر و شر میں تفریق کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ برگسٹاں نے جوش حیات (Elan Vital) کو فطرت کے اسرار کی وضاحت کا وسیلہ سمجھا تھا۔ اقبال عشق کو قوت حیات بنا کر اسے ایک معینہ نقطے پر مرکب کر دیتے ہیں اور اس مقام پر ان کا راستہ برگسٹاں سے الگ ہو جاتا ہے۔

اس مقالے کے حدود میں اقبال کی شاعری کے فکری پس منظر کی مکمل احاطہ بندی ممکن نہیں، نہ ہی اس کی ضرورت ہے کہ ان کی فکر کے تمام تاخذ سے بحث کی جائے۔ یہاں اقبال کے نظام افکار کے صرف ان گوشوں کی طرف اشارہ مقصود ہے جو نئے انسان کے ذہنی اور جذباتی منظر نامے سے منسلک ہیں اور جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری عناصر سے اقبال کی مماثلتوں کا پتہ دیتے ہیں۔

”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں اس مسئلے پر مفصل بحث کی جا چکی ہے کہ وجودیت کو آج کے فلسفے کی حیثیت حاصل ہے خواہ تحلیلی فلسفے کے معیار پر اسے ایک باقاعدہ اور منظم کتب فکری حیثیت نہ دی جائے۔ حقیقی فکر سے وجودیت کی ہم آہنگی، اسے بہر نوع جدیدیت کے ادبی اور فکری میلانات سے مربوط کر دیتی ہے۔ یہاں اس سوال سے بھی بحث نہیں کہ اقبال نے وجودی مفکروں کا بالائتیب مطالعہ کیا تھا یا ان سے بالواسطہ طور پر متعارف ہوئے تھے۔ یہاں صرف یہ حقیقت مد نظر ہے کہ اقبال کی فکر میں ارادی یا غیر ارادی سطح پر وجودی فکر کے ان عناصر کی بازگشت ضرور سنائی دیتی ہے جن سے جدیدیت کا فکری خاکہ معمور دکھائی دیتا ہے۔ نقطہ، کر کے گیار، یاس پرس، ہائیز ہیر، مارسل، بوئر، سارتر اور کامیو کے افکار کا جو خلاصہ اور جائزہ پچھلی کتاب میں پیش کیا جا چکا ہے، اس کے پیش نظر جب ہم اقبال کے حقیقی سرمائے کو دیکھتے ہیں تو قدم قدم پر ہمیں اقبال کی انفرادی خصوصیتوں کے باوجود ان کے چند خیالات سے مطابقت کا احساس ہوتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط ہوگا کہ اقبال بھی انہی کی طرح وجودی مفکر تھے یا وجود کے مسائل پر انھوں نے من و عنون سے باتیں کہی ہیں جو وجودی مفکر کہتے آئے ہیں۔ فی الحقیقت یہ روح عصر کی کارفرمائی ہے جو وجودی مفکروں کے یہاں ایک مخصوص میلان کا اور اقبال کے یہاں ایک حقیقی جہت کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً ہائیز ہیر کا خیال تھا کہ انسان کائنات ارضی میں پھینک دیا گیا ہے، مگر چہ اس کا پھینکنے والا کوئی نہیں اور اپنے جوہر کا تعین بھی وہ اپنی مرضی کے مطابق کرتا ہے۔

سارتر بھی اس حقیقت کا قائل تھا کہ انسان اپنی تعریف بعد میں متعین کرتا ہے۔ اقبال ہر چند کہ انسان کو ایک معینہ مقصد سے مشروط کرتے ہیں، تاہم یہ ضرور کہتے ہیں کہ ”انسان زمانے کی حرکت کا عطا بھی سمجھ رہا ہے“ جس سے مراد اس کے مخفی امکانات اور قوتیں ہیں۔ اس طرح ”موجود“ ”وجود پذیر“ بھی ہے اور کر کے کار کی اصطلاح میں امکان سے واقفیت کی طرف رواں۔ یہ امکانات ہی اسے لزوم یعنی پابندیوں سے آزاد کرتے ہیں اور وہ جوہر کی جبریت کے خول سے باہر نکلتا ہے اور اپنے وجود کی بیکرانی کا اظہار کرتا ہے۔ ”امکان کی خاموش قوت“ انسان کو براہ ممکنات کی طرف بلاتی رہتی ہے۔ اس قوت کا مخرج انسان کا وجود ہے۔ اس کا اظہار جوہر کا تعین۔ یہ قوت اتنی لامحدود ہے کہ ستاروں سے آگے بھی کئی ناویہ جہانوں کی سیر کا تقاضہ انسان سے کرتی رہے گی اور بقول اقبال اس کے عشق کا امتحان جاری رہے گا۔ وجودی مفکر اس نتیجے تک اپنے ذاتی عقاید یا شخصی اور سماجی تجربوں کی وساطت سے پہنچے تھے۔ اقبال کے لیے اس بصیرت کا مخزن کلام الہی ہے۔ کہتے ہیں:

”ہمارے نزدیک قرآن مجید کے مطمح نظر سے کائنات کا کوئی تصور اتنا بعید نہیں جتنا یہ کہ وہ کسی پہلے سے سوچے سمجھے ہوئے منصوبے کی زبانی نقل ہے..... قرآن مجید کی رو سے کائنات میں اضافہ ممکن ہے۔ گویا وہ اضافہ پذیر کائنات ہے۔ کوئی بنا بنایا موضوع نہیں جس کو اس کے صانع نے مدت ہوئی تیار کیا تھا، مگر جواب مادے کے ذہیر کی طرح مکان مطلق میں پڑا ہے، جس میں زمانے کا کوئی دخل نہیں۔ اس لیے اس کا عدم وجود براہ ہے۔ (15)

یہاں اقبال، برگستاں کے جلی اختیار کے بجائے یاس پرس کے اس خیال سے زیادہ قریب دکھائی دیتے ہیں کہ انسان اتمام یافتہ شے نہیں ہے بلکہ ایک ایسی ہستی ہے جو اپنی انا کی خود صورت گر ہے۔ اس انا کا عمل ایک نیا موقف پیدا کر دیتا ہے اور اپنی ندرت سے سنگ خارا کو لعل ناب نیز زندگی کو معجزہ کار بناتا ہے۔ (ندرت فکر و عمل سے معجزات زندگی۔ ندرت فکر و عمل سے سنگ خارا لعل ناب۔) سارتر کے نزدیک بھی کائنات میں انسان کی فضیلت کا سبب اس کے اعمال و مقاصد ہیں۔ زندگی صرف ہونا نہیں بلکہ خود کو بنانا ہے۔ ہانڈیگر بھی اس معاملے میں سارتر کا ہم خیال ہے کہ انسان اگر وجود کے امکانات سے کام نہیں لیتا اور اپنی قوتوں کو کمیز نہیں کرتا تو اس کی روح پتھر بن جاتی ہے۔ ایسی صورت میں اس کا وجود، وجود نہیں بلکہ وجود کا فریب ہوتا ہے۔ حس و خبر سے عاری اور ارادہ و اختیار سے یکسر بے نیاز۔ اقبال نے بھی اپنی شاعری میں جا بجا اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ مٹی کے ایک انبار کی صورت، جب تک انسان ارادہ و عمل کی طاقت سے محروم رہتا ہے اس کی ہستی خام ہوتی ہے اور شوق کی حرارت میں تپنے اور پختہ ہونے کے بعد ہی وہ شمشیر بے زہنہار بنتا ہے۔ زندگی ذوق پر داز کا نام ہے اور پرواز اسی

وقت ممکن ہے جب وہ اپنی حالت سے غیر مطمئن اور اس کی نگاہ نے جہانوں کی حلاشی ہو۔ مجموعی طور پر اقبال کی فکر اس اعتبار سے وجودیت کے بنیادی موقف کی حامی ہے کہ وہ بھی وجود کو جوہر سے مقدم سمجھتے ہیں۔ البتہ اسلام میں اپنے مکمل عقیدے کے سبب اقبال وجودیت کے انہی میلانات سے طبعاً قریب دکھائی دیتے ہیں جن کی بنیادیں سماجی اور دینی ہیں۔

مغرب کے صنعتی معاشرے اور مشینوں کی حکومت سے پزیری کے اظہار میں بھی اقبال کی فکر کے ڈانڈے وجودی مفکروں سے مل جاتے ہیں۔ وجودیت ایک فلسفیانہ میلان کی حیثیت سے صنعتی تہذیب کے انتشار اور تضادات کے نتیجے میں سامنے آئی۔ وہ علم جس نے اس معاشرے اور نظام کی بنا ڈالی اقبال کے خیال میں بھی ناقص اور توازن سے عاری ہے کیونکہ اس نے شعور کو روشنی بخشی تو انسان سے اس کی بصیرت چھین بھی لی۔ اس علم نے اسے اتنا مغرور کر دیا کہ زندگی کے بنیادی مطالبات سے بے اعتنائی کو اس نے اپنا شعار بنالیا اور یہ سمجھتا رہا کہ زندگی کی طرف اس نے اپنے تمام فرائض انجام دے دیے ہیں۔ اقبال نے مشینوں کے دھونس میں یہ پوش ہوتی ہوئی تہذیب کو انسانیت کے کفن سے تعبیر کیا اور صنعتی انقلاب کے ساتھ ایک اخلاقی اور روحانی انقلاب کے بھی قیام بن گئے۔ اہم بات یہ ہے کہ سائنسی تہذیب پر اقبال کی تنقید کسی سڑی یا مابعد الطبیعیاتی زاویہ نظر کے بجائے فی الواقع ایک نئی حقیقت پسندی کی ہی مرہون منت ہے۔ انھوں نے مغرب سے روشنی حاصل کرنے کے بعد مغربیت کو اپنا ہدف بنایا اور اس نتیجے تک پہنچے کہ سائنسی تہذیب کے ترقی یافتہ انسان نے ستاروں کی گزر گاہیں تو دیکھ لیں لیکن اپنے انکار کی دنیا سے بے خبر رہا۔ حکمت کے خم و بچ میں وہ اس قدر الجھ گیا کہ نفع و ضرر کے فیصلے کی صلاحیت اس میں باقی نہ رہی۔ سورج کی شعاعوں کو اس نے اسیر کر لیا لیکن زندگی کی شب تاریک اس کی قوتوں سے محروم ہو سکی۔ اس کا دماغ روشن ہے لیکن دل تیرہ رنگ۔ وہ ظاہر میں آزاد ہے لیکن باطن میں گرفتار۔ اس کی جمہوریت دیوانہ پن کی قبا ہے اور تجارت جو۔ یہی وہ اسباب ہیں جن کی بنا پر یہ تہذیب جواں مرگی کے الیے سے دوچار ہے اور اس الناک حقیقت کی مظہر کہ وجود اور اسکے گرد و پیش کی دنیا کے مسائل صرف مادی وسائل کی فراوانی سے حل نہیں کیے جاسکتے۔ جدیدیت کے وجودی تصور سے اقبال کے اختلافات کا سلسلہ بھی یہیں شروع ہوتا ہے۔ اقبال کی مقصدیت یا زندگی کی غائی حقیقت کے تصور نے اقبال کو سماجی اور سیاسی اور تہذیبی بحران کی طرف تو متوجہ کیا لیکن شخص اور انفرادی بحران کے تجربے سے وہ لائق رہے۔ یہ اقبال کی دینی روایت کا جبر ہے۔ عشق یا عرفان ذات کی انتہائی منزل انھیں امام حسینؑ کی قربانی میں دکھائی دی۔ اسلمتقی جس عشق کی ابتدا تھے، حسینؑ اسکی نہایت تھے۔ کامنہ نے مسیح کے مصلوب ہونے کو مصومیت کے قتل سے تعبیر کرتے ہوئے کہا تھا کہ عیسائیت کا جو ہر انصافی کے نظریے پر مبنی ہے کیونکہ عیسائی جب ان کی قربانی کو ضروری قرار

دیتے ہیں تو اس سکتے کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ایک معصوم انسان کو غلط اسباب کی بنا پر قتل نہیں کیا جانا چاہیے تھا۔ (16) اس اعتبار سے امام حسینؑ کی شہادت بھی اصلاً ان کے ماحول کے بحران سے مربوط ہو جاتی ہے جہاں وسیع تر مقاصد کی حفاظت کے لیے وہ اپنی ذات کو بس پشت ڈال دیتے ہیں، یا ذات اور غیر ذات کے درمیانی خط کو مٹا دیتے ہیں۔ سماجی وجودیت اور دینی وجودیت دونوں کی حدیں اس زاویہ نظر سے ایک معینہ بیرونی نقطہ پر ختم ہو جاتی ہیں اور یہ معتمد حل ہونے سے رہ جاتا ہے کہ اگر سماجی اور مذہبی قدروں کا بحران ذاتی بحران کا حصہ نہ بن سکے تو اس وقت اس کا حل کیا ہوگا؟ اور اگر ذات اس بحران سے کلیتہً ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور اسے شخصی تجربہ بتا لیتی ہے یا دوسرے لفظوں میں محدود انا لا محدود انا بن جاتی تو اس کی انفرادیت کے معنی کا تعین کیسے ہوگا؟ جو لوگ وجودیت کے مختلف نظریوں کی جہت اور ان کے درمیانی امتیازات کو نظر انداز کر کے جدیدیت کا بنیادی فلسفہ وجودیت میں ڈھونڈتے ہیں، ان کی الجھن کا اصل سبب یہی ہے کہ وہ ایک ساتھ تمام وجودی مفکروں کے نظریات کا اطلاق نئے میلانات پر کرتے ہیں۔ چنانچہ جدیدیت کی بنیادی حقیقتیں انکار کی اس بوقلمونی میں گم ہو جاتی ہیں۔ جدیدیت وجودیت کے فلسفیانہ تصورات کو کھلی طور پر تسلیم نہیں کرتی، چنانچہ اقبالؒ کی وجودی فکر سے بھی اس کی کلیت کے ساتھ، جدیدیت کا تعلق اس امر کے پیش نظر قائم کرنا غلط ہوگا کہ اقبالؒ نے انسانی وجود کی فضیلت کے لیے اس کے اظہار و عمل کا جو خاکہ ترتیب دیا ہے وہ اپنی رنگ آمیزی کی خاطر فوق البشر کا تصور نہیں۔ آدرش پرستی کے رجحان سے بھی فکری تحدیدیت کو ترقی پسندی کے رد و عمل کی شکل دیتا ہے اور روایت سے اس کے انحراف کو وسیع تر منظموں تک بھی لے جاتا ہے۔

فکر سے قطع نظر جلتی رویہ کا فراق بھی نئی شاعری اور اس کی پیش رو شاعری کے مابین ایک واضح امتیاز کی نشاندہی کرتا ہے۔ ہر سچے شاعر کی طرف اقبالؒ کی شاعری میں بھی خود کا طریقہ سے ان حقیقی عوامل اور عناصر کا دخل نظر آتا ہے جو فکر اور ہیئت کی دوئی کو ختم کر کے اسے ایک اکائی کی صورت دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ، اقبالؒ کا فنی شعور اور لسانی بصیرت بھی حقیقی عمل کے ایک ترقی یافتہ تصور پر مبنی تھی اور اقبالؒ یہ جانتے تھے کہ حقیقی استدلال کی مملکت سائنس، اخلاقیات اور تعلیمات کی دنیا سے آگے شروع ہوتی ہے۔ یہ استدلال زینہ بہ زینہ بام تک نہیں پہنچتا۔ اس کے لیے تمام حقیقت موجود حقیقت ہوتی ہے اور ماضی مستقبل کو ایک نقطہ پر یکجا کر سکتی ہے۔ یہی حقیقی استدلال فن میں ثبات دوام کا رنگ بھرتا ہے۔ علم اور روحانی حال ووجدان کے ضمن میں اقبالؒ نے شاعری سے فلسفہ مذہب کے روابط اور امتیازات کا ذکر کرتے ہوئے ان تینوں کو اس حد تک تو مماثل قرار دیا ہے کہ یہ سب کے سب، انسان اور اس کی کائنات، آب و صواب، کائنات میں انسان کی حیثیت اور مظاہر سے اس کے رشتوں کی نوعیت کو مطالعے کا موضوع بناتے ہیں۔ لیکن اقبالؒ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ ان کے اپنے اپنے اسالیب اظہار ہیں۔

اس خطبے میں اقبال نے شعری فکر کو منفرد کہتے ہوئے اس کو تہمید، جمیل اور ابہام سے مشروط بھی کیا ہے، مگر چہ خود انھوں نے ان شرائط کا ہمیشہ خیال نہیں رکھا۔

محض خیالات کو منظم کر دینا شاعری نہیں بلکہ شاعری کی نقالی ہے۔ جو اذکار اقبال سے پہلے نثر کا ورثہ بن چکے تھے انھیں اوزان و بحر میں صرف پابند کر دینا غیر ضروری بھی تھا۔ اقبال کی فکر کا امتیاز یہ ہے کہ شعر میں دھل کر وہ حقیقی فکر بن گئی ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہو سکا (علی الخصوص ان کی شاعری کے ابتدائی ادوار میں) اقبال کا تعقل اور تصور حسن ان کی شخصیت میں باہم دگر پوست ہو کر ان کی نظموں کو اکائیوں کی شکل نہیں دے سکا۔ اسی لیے جواب شکوہ، اسرار خودی اور رموز بے خودی کا حسن ایسے مقاصد سے گرا نبار دکھائی دیتا ہے، جو ان سے باہر ہیں۔ ان میں پیغام رسانی کی لے اتنی تیز ہے کہ شعر کا داخلی آہنگ منتشر ہو گیا ہے۔ اس کے برعکس، اقبال کا حقیقی دنور جب مقاصد پر غالب آجاتا ہے تو مقاصد خارج سے شعر پر اثر انداز ہونے کے بجائے اس کی تہ سے نمودیر ہوتے ہیں۔ ذوق و شوق، مسجد قرطبہ، مکالمہ جبریل و ابلیس، فرمان خدا فرشتوں کے نام اور ایسی کئی نظموں میں مقاصد ان کی سالمیت ہی کا جزو ہیں۔ ان میں زبان فکر کے اظہار کا ذریعہ نہیں، اس کا حصہ ہے اور اس اعتبار سے جدیدیت کی شعریات سے قریب تر۔

لیکن اقبال ایک ترقی یافتہ فنی بصیرت سے بہرہ ور ہونے کے باوجود فن کے جس تصور کو مستحسن سمجھتے تھے اس کی سطح انیسویں صدی کی اصلاحی شاعری اور بیسویں صدی کی ترقی پسند شاعری سے بلند نہیں ہے۔ شاعری کا مقصد وہ اپنی قوم تک ”منفید مطلب خیالات پہنچانا“ اور ”ایک جدید معاشرے کی تعمیر میں مدد دینا“ تصور کرتے تھے اور اس تصور کے تحت خود کو ”شاعر محض“ سمجھے جانے کے خلاف تھے۔ جدید ترقی معیاروں کا ذکر تو دور رہا، خود اپنے معاصر کروچے کے اس نظریے سے وہ کوئی علاقہ نہیں رکھتے تھے کہ فن ایک ایسی تخلیقی فعالیت ہے جو بے مقصد ہے، افادیت اخلاق اور تعقل سب سے الگ۔ یہ فن کار کے جذباتی عمل سے ظہور پذیر ہونے والے تصور یا وجدان کا نام ہے جس میں ہیئت اور مافیہ کی محویت ختم ہو جاتی ہے۔ اقبال فن کو اخلاق کی پابندیوں سے آزاد عمل نہیں مانتے۔ سینہ شاعر ان کے نزدیک محض زار حسن ہے اور اس کی میناے فکر سے انوار حسن ہویدا ہوتے ہیں۔ اس کی نگاہ خوب کو خوب تر اور اس کا جادو مظاہر کو محبوب تر بناتا ہے۔ اس کے آب و گل میں مجرور پوشیدہ ہیں اور اس کا دل جہاں تازہ کاغزینہ ہے۔ وہ خضر بھی ہے اور ظلمات میں جبرے آب حیات بھی۔ انھوں نے شاعر کو دیہہ میناے قوم اور سینہ ملت کا دل کہا ہے جس کے بغیر کوئی قوم مٹی کے ڈھیر سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ (شاعر اندر سینہ ملت چودل۔ ملتی بے شاعری انہار گل۔) وہ آرٹ کو افادیت اور زندگی کا مظہر ہی نہیں اس کا آلہ کار بھی سمجھتے تھے (مجید ملک سے ایک گفتگو، انوار اقبال ۴)۔ مرقع چٹائی کے دیباچے میں اقبال نے ”ہے“

”میں“ ”چاہیے“ کی جستجو کو فن کا نصب العین کہا ہے۔ (17) یعنی شاعر کا کام صرف یہ نہیں کہ زندگی کو جوں کا توں پیش کر دے بلکہ اسے زندگی کے امکانات اور مقاصد کا شارح اور نقیب بھی ہونا چاہیے۔

اقبال نے غم، جبریل اور بانگ اسرافیل کی اصطلاحوں کے تحت شاعری کو دو خانوں میں تقسیم کیا ہے۔
 غم نے اپولو اور ڈایو میس کے ذریعے کم و بیش اسی تصور کی ترجمانی کی تھی (18) اپولو عقل اور جمال ہے۔
 ڈایو میس حرکت اور جلال۔ ان اصطلاحوں (غم، بانگ) کے انتخاب سے اقبال کے تصور فن کا ایک معنی خیز نقش ابھرتا ہے۔ یعنی شاعری کی خانہ بندی میں اقبال شاید غیر ارادی طور پر آہنگ کو ایک بنیادی حیثیت دے گئے ہیں اور اس طرح فکر اور صیغہ اظہار کی سالمیت کے شعور کی نشاندہی کی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ زبان ایک اجتماعی صداقت ہے۔ لہجے یا آہنگ کی نوعیت انفرادی ہوتی ہے۔ اقبال کے اسلوب شعر کی انفرادیت کا انحصار بڑی حد تک ان کے مخصوص آہنگ پر ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جن نظموں یا اشعار میں ان کی توجہ فوری اور عملی مسائل تک محدود ہے، ان میں وعظ و پند، ارادہ و مقصد اور رشک و رقابت کی لے بہت اونچی ہے جس کی رسائی کسی اعلیٰ فنی پیکر تک نہیں ہوتی۔ بس خیالات نظم ہو جاتے ہیں۔ ان میں زیریں و تفکر سے زیادہ جذباتی ابال کی ہے جس کی نمایاں ترین مثال جوش کی شاعری ہے۔ یہ اشعار گہرے انفرادی خسی ارتکاز کے بجائے اجتماعی ضرورتوں کے عکاس ہیں۔ چنانچہ ان میں جلال کی جگہ صرف خطیبانہ بلند آہنگی ملتی ہے۔ اکثر غصے کے مجبور اور مصلحت کوش اظہار سے ہمکنار۔ حرف و صوت کا ہر پیکر گو کہ خاموشی کی تہ سے ابھرتا ہے، مگر خطیبانہ شاعری میں خاموشی کی یہ تہ بالعموم اتنی چھپی ہوئی ہے کہ اس سے ابھرنے والے پیکر کا کوئی نقش انوکھا اور غیر متوقع نہیں ہوتا۔ تخلیقی عمل کے کامیاب لمحوں میں اقبال کے آہنگ کی نمود جس خاموشی سے ہوتی ہے وہ سمندروں کی مثال گہری اور کوساروں کی مانند جلال ہے۔ اس میں گہرائی بھی ہے بلندی بھی، اور وسعت بھی۔ اس لیے اس میں فکر کا اکہرا پن نہیں۔ اس لہجے کی تشکیل و تعمیر اقبال کی مفکرانہ سر بلندی اور حواس کی ان تمام قوتوں کے ذریعہ ہوتی ہے جو حرف و صوت کے پس منظر میں ہمیشہ متحرک دکھائی دیتی ہیں بلکہ ان کی آواز کو دو ٹوک، بے حجاب اور قطعیت زدہ کرنے کے بجائے اس میں مسلسل گونج کی کیفیت پیدا کرتی ہیں، اسرار سے لبریز اور ماورائی۔ خطابت کا سب سے بڑا عیب یہ ہوتا ہے کہ وہ بلند آہنگی کے باوجود جھوم کے شور ہی کا حصہ بن جاتی ہے۔ نئی شاعری اسی شور سے فاصلہ قائم رکھنے کے لیے خطابت سے گریز کرتی ہے۔ اقبال کا لہجہ بھی مخاطب اور تکلم کے باوجود طبعی مسائل کے حدود سے نکل کر وسیع تر فضاؤں پر محیط ہو جاتا ہے اور اس کا جلال گرد و پیش کی خاموشی کو اور گہرا کر دیتا ہے۔
 آہنگ کا یہ ہمہ جہت پھیلاؤ خطیبانہ ورثگی اور مفکرانہ جلال کے فرق کی وضاحت کرتا ہے۔

اقبال شاعری کے ترجمے کے قائل نہیں تھے۔ (خط بنام حکیمین کاظمی)۔ انوار اقبال) ظاہر ہے کہ اگر وہ

شاعری میں صرف بحر و فکر کے اظہار کو مقصود جانتے تو ترے جیسے خیال کے مفہوم پر کوئی ضرب نہ پڑتی۔ لیکن تخلیقی فکر اپنی مکمل ترسیل کے لیے اپنے فنی پیکر کی ہمیشہ پابند ہوتی ہے۔ یہی پابندی شعر یا نظم کی جمالیاتی اور عضوی وحدت کی صورت گر ہوتی ہے۔ اقبال کی نظر شعری اس وحدت اور ان کیفیوں کا شعور بھی رکھتی تھی جو الفاظ سے باہر لیکن شعر کے اندر موجود ہوتی ہیں اور زبان کے کثیرا ابعاد امکانات کی حفاظت کرتی ہیں۔ شعری زبان کے معاملے میں اقبال کا تصور انفرادی ہی نہیں مجتہدانہ بھی تھا۔ انھوں نے کبھی زبان دانی کا دعویٰ نہیں کیا تاہم وہ لسانی صداقت کے جبر سے آگاہ اور شاعری کے تمام اوزاروں کے استعمال سے واقف تھے اور ان کی مدد سے انوکھے پیکر تراشنے پر قادر۔ تنقید ہمدرد کے جواب میں اقبال نے ”اردو زبان پنجاب میں“ کے عنوان سے جو مضمون لکھا تھا (مخزن، لاہور، اکتوبر 1902ء) اس سے ان کی غیر معمولی لسانی سوجھ بوجھ، اساتذہ کے کلام پر محاکمہ نظر، لسانی روایت کے عرفان اور زبان کے جسارت آمیز شعور کی واضح تصویر سامنے آتی ہے۔ ظفر اقبال نے 1966ء میں گلاب قلاب (اندرونی سرورق کی عبارت) میں اردو زبان کا ایک خواب نامہ ترتیب دیا تھا اور اس ضرورت کی نشاندہی کی تھی کہ اردو زبان کی رگوں میں پنجابی زبان کے تازہ لہو کی آمیزش ہی اسے سوکھے، سکنے اور مرجھانے سے بچا سکتی ہے (19)۔ اقبال نے اپنے عہد کی ضرورت اور اپنے انفرادی تخلیقی حراج کے مطابق اس مسئلے کو حل کرنے کی طرف 1902ء میں ہی توجہ دلائی تھی اور لکھا تھا:

”تعب ہے کہ میز، کمرہ، کچہری، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرکب سمجھو..... یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کی صریح مخالف ہے اور جس کا قائم و محفوظ رکھنا کسی فرد بشر کے امکان میں نہیں ہے۔“ (20)

اقبال نے اپنے لسانی موقف کی تائید کے لیے لسانی ارتقا کے فطری قانون سے جواز فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ نئی شاعری جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں مصروف ہے اس کا مقصد نئے فنی عمل اور اسلوب سے مطابقت پیدا کرنا ہے۔ اس مطابقت کے لیے ضروری ہے زبان کے ڈھانچے کو لوچ دار اور وسیع کیا جائے۔ اقبال کو بھی اس ضرورت کا احساس تھا چنانچہ اس مضمون میں انھوں نے یہ بھی کہا تھا کہ جن علاقوں میں کسی زبان کا چلن ہوتا ہے وہاں کے لوگوں کا طریق معاشرت، ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرز بیان اس پر ہینا اثر انداز ہوتا ہے۔ اقبال کے لسانی شعور کی ترتیب و تشکیل کا ایک اور معنی خیز پہلو مروجہ لسانی روایت کی مکمل گرفت سے ان کی آزادی ہے جو غالباً لسانی مراکز سے ان کی دوری کا عطیہ تھی۔ معاصر عہد کے پس منظر میں اس مسئلے کو یوں سمجھا

جاسکتا ہے کہ نئی شاعری نے جن اسالیب اظہار کو فروغ دیا ہے، ان میں مغربی پنجاب کے شعرا کی آواز، لہجہ اور تخلیقی آہنگ پر رواجی اسالیب کا عکس نسبتاً دھندلا ہے اور کلاسیکی، رومانی یا ترقی پسند اسالیب کی بازگشت اردو علاقوں کے نئے شعرا کی بہ نسبت افکار غالب، بنیر نیازی، زاہد ڈار اور انیس ناگی کے یہاں تقریباً مفقود ہے۔

اقبال کے افکار اور فنی و لسانی تصورات پر اس بحث کا ماحصل یہ ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری کے پس منظر میں ان کی آواز ہر چند کہ جذبہ خیال کے نئے جہانوں کی دید و دریافت پر مائل تھی اور لسانی مذاق و معیار کے مروجہ حدود کو انھوں نے عبور کرنے کی بہت دقیق اور بامعنی کوششیں کیں، تاہم فن کی مقصدیت کا واضح شعور اور کائنات ارضی کو ہم دوش ٹپا بنانے کے لیے ایک مثالی وجود کا تصور، جدیدیت کے اساسی مراکز سے انھیں دور کر دیتا ہے۔ اقبال ایک ارضی خواب (یوٹوپیا) کے جو یا تھے۔ جدیدیت خوابوں کے انتشار اور بے چارگی کا مرقع ہے۔ اقبال آدم کی عظمت کے نغمہ خواں ہیں۔ جدیدیت زوال آدم کی کہانی۔ اقبال خودی اور خود شناسی کے جوہر کی پرورش کر کے فرد کو معاشرتی مغل سے ایک بے جان مائے کی طرح چھینے رہنے کے بجائے اس کی تفسیر کا درس دیتے ہیں۔ جدیدیت کا ارتکاز بھی فرد پر ہے لیکن وہ فرد کی ہزیموں اور پسپائی کے مظاہر میں اس کے وجود کی حقیقت کا سراغ لگاتی ہے۔ اقبال نے داخلی تحریک کی اہمیت جتنا کر غیر مادی سطحوں پر گزاری جانے والی زندگی اور اس کے تجربوں کا معنویت پر زور دیا لیکن اونچے آدرشوں اور بے حساب مقاصد کے بلند بام سے نیچے نہیں اترے۔ جدیدیت آدرشوں کے فریب اور اعلیٰ مقاصد کی بے حسمتی کے باعث تری مزی شخصیتوں اور مجروح حقیقتوں کی سطح اور اس میں مخفی المیوں سے صرف نظر کر کے، کسی بلندی کو صدا دینے پر مائل نہیں ہوئی۔ اقبال آنکھوں میں آتش رفتہ کی چمک لیے کھوئے ہوئے جہانوں کی جستجو میں منہمک تھے۔ جدیدیت حرارتوں سے عاری اور بے نور نگاہوں کی تلاش ذات کا منظر نامہ ہے۔ ان حقائق کے پیش نظر اقبال کی شاعری میں نئے انسان اور نئے عہد کے مسائل کی آگہی اور نئی شعریات کے اصولوں سے مطابقت کے چند نشانات کے باوجود اقبال کی جدت نظر جدیدیت کی روادار نئی شاعری کے ترکیبی عناصر سے مختلف مراکز و منازل کا پتہ دیتی ہے۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں اردو شاعری کو نئی سماجی اور فنی تبدیلیوں کے مطابق افکار و اظہار کی سطح پر جدید بنانے کی کوششیں دوسرے چند شعرا نے بھی کیں۔ لیکن اقبال کے علاوہ کسی نے ان تاریخی تفسیرات کے تمام ابعاد پر نظر نہیں ڈالی اور ان کا اجتماع محدود دائروں میں گردش کرتا رہا۔ اس مقالے میں نثر و بیسویں صدی کی اردو شاعری کے تمام رنگوں کا تجزیہ مقصود ہے۔ ناس کے ارتقائی مدارج کا عہد بہ عہد جائزہ لیتا ہے۔ تاہم شاعری کو جدید بنانے کی ان سرگرمیوں کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے جو جدید کے ناقص اور ادھر سے تصور پر مبنی تھیں۔ مثال کے طور پر عظمت اللہ خاں نے اردو شاعری کو روایت کے پھر تسمہ پا سے نجات دلانے کے لیے یہ

کافی سمجھا کہ مغرب کے چند شعرا سے کسب فیض کر کے اردو شاعری کو سچے جذبات سے شربور کیا جائے اور اسے قافیہ و غزل کے استبداد نیز عربی اور فارسی صیغہ اظہار کے سحر سے نکال کر ہندی پنجل کی بنیادوں پر استعمال کیا جائے۔ عظمت اللہ خاں اردو شاعری کو ”کائناتی مطالعے“ پر مائل کرنا چاہتے تھے اور ان کے نزدیک اس مطالعے کی راہ میں سب سے بڑی روکاوٹ اردو شاعری کی ”ریزہ خیالی“ تھی جس نے مسلسل نظم کے امکانات فتح کر دیے تھے۔ دوسری روکاوٹ مروجہ اوزان اور بحر میں تھیں جنہوں نے شاعری کے مواد کو محدود کر دیا تھا۔ اردو شاعری کا ”جدید آزادی کا دور“ شروع کرنے کے لیے وہ انہی دشواریوں کو عبور کرنا چاہتے تھے۔ (21) تاجور نجیب آبادی نے ”خیال آفریں طبیعتوں“ کا حوصلہ زندہ رکھنے کے لیے یہ ضروری سمجھا تھا کہ اردو شاعری کو قافیہ کے جبر سے نجات دلائی جائے اور ہندوستانی جذبات کا سیلاب وجہ کے بجائے گنگا کی طرف بہا دیا جائے۔ (22) فراق نے اردو زبان کی صوتیات کو ”نئی قہر اہنوں“ سے روشناس کرانے کے لیے اردو شاعری کو سنسکرت کے آہنگ سے قریب لانے کا مشورہ دیا۔ (23) ان مقاصد و مساعی کی افادیت مسلم ہے لیکن ان کی نوعیت، جہتوں کے امتیاز کے باوجود حاتی، آزاد، استعلیل میرٹھی، طباطبائی، شور، بجنوری، رسو، یلدرم، سر عبد القادر (مخزن کے مدبر کی حیثیت سے) اور بیسویں صدی کے ربح اول کے معروف اور نیم معروف نظم گو شعرا کی کوششوں سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ان تمام کوششوں کا نصب العین نظم کے خارجی پیکر اور خیالات کو جمال تازہ سے ہمکنار کرنا تھا۔ اردو شاعری کو جدید بنانے کی یہ تمام سرگرمیاں بیسویں صدی کے اضطراب و انتشار اور نئے انسان کے ذاتی، نفسیاتی، اخلاقی، تہذیبی اور معاشرتی بحران سے لائق رہیں۔ اقبال سے پہلے کسی نے نئی زندگی کے مسائل کو ذاتی اور اک و احساس کی سطح پر سلجھانے اور سمجھنے کی جدوجہد نہیں کی۔ اور جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، اقبال کی شاعری میں اظہار و افکار دونوں کے لحاظ سے، نئی حسیّت کے عناصر گرچہ نمایاں نظر آتے ہیں اور ان کا تخلیقی و نور معینہ مقاصد کے حصار سے انھیں بار بار باہر لے جاتا ہے، تاہم یہ حسیّت مجموعی اقبال جدید کے سماجی اور فلسفیانہ تصور سے مربوط ہونے کے باوجود جدیدیت کے میلان اور نئی شاعری کے قہی تقاضوں سے مختلف ستوں پر گامزن نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ان کی جدت نظر اور آگہی کو جدیدیت کے ادبی معیاروں اور تخلیقی تصورات سے غلط ملط کرنا غلط ہوگا۔

محمود اور واحد المرکز جذبات کی تازہ رنگی اور نئے لفظی اور قہی سانچوں کی تلاش کے اعتبار سے اختر شیرانی اور حفیظ کی رومانیت بھی جدید تھی کہ انھوں نے شاعری کا رُخ خارجی حقیقتوں سے موڑ کر اسے باطنی جہان کی طرف متوجہ کیا۔ اختر شیرانی شہزادہ رومان سمجھے جانے لگے اور ان کی سلتی اور عیانہ نئی عورت کا جذباتی استعارہ بن گئیں۔ لیکن اختر شیرانی کی طرح ان کی شاعری کی نئی عورت بھی عنوان شباب کی آسماں شکار جذباتیت کے

گرداب سے باہر نہ نکل سکی اور دونوں خواب کی وادیوں میں بھٹکتے رہے۔ اس از خود لکھی نے رفتہ رفتہ انھیں گوشت اور پوست کے زندہ پیکروں کے بجائے بالآخر ایک غیر انسانی مخلوق بنا دیا جن کے لیے غلامانی عشق اور حسن کی طہارت و تقدیس کا رومانی تصور، زندگی کی تمام حقیقتوں پر محیط تھا یا ایک تعلیلی مسکن جہاں وہ زمینی مسائل کی حشر خیزیوں اور تلخیوں سے محفوظ تھے۔ عظمت اللہ خاں اور ان کے معاصر رومانی شعرا کی طرح اختر شیرانی کی رومانیت بھی جذباتی اور حسی اضطراب کا تو پتہ دیتی ہے لیکن انگریزی کے رومانی شعرا کی مہیب اور رنج روحانی تا آسودگی کے برعکس ایک چھوٹے سے دائرے میں محصور ہو جاتی ہے اور اس ہمہ جہت شعور سے کلیتہً عاری ہے جس نے انگریزی کے رومانی شعرا کے اضطراب کا رشتہ ذات اور کائنات کے لامحدود مضبوطوں سے جوڑ دیا تھا اور ان کی رومانیت کو ایک وسیع حسی، تہذیبی اور ذاتی تناظر سے ہمکنار کیا تھا۔ حقیقت کی ترجمانی کے پیش نظر سماجی ناہمواریوں کو بھی موضوع بنایا اور اقبال کی تھلید میں قومی مسائل کے حوالے سے بھی شعر کہے لیکن ذہن کے بے باگ، بصیرت کی تنگی اور شعور کی بے سامانی نے انھیں ایک پست جذباتی سطح سے اٹھنے نہیں دیا۔ ان کی فطرت پرستی منظر نگاری تک، نئے تخلیقی سانچوں کی جستجو ایک دلکش لیکن یک رخ غنائیت تک اور نئی قدروں کی صفائی کا عمل قومیت کے رائج الوقت اور عامیانه تصورات تک محدود رہ گیا۔

اقبال دانش حاضر کی روایت سے براہ راست واقفیت رکھتے تھے اس لیے انھیں اس کے عذاب کا بھی احساس تھا۔ (عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں۔ کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل۔) اسی احساس کے تحت اقبال نے اپنی آگہی کی حدیں وسیع کیں اور تعقل سے ماوراء مسائل کی مدد سے بھی وجود کے اسرار و امکانات پر نظر ڈالی۔ جو جس نے اقبال ہی کے دکھائے ہوئے راستوں پر اپنی انفرادیت کو مستحکم کرنے اور تعقل سے ایک بنیاد قائم کرنے کی جدوجہد کی۔ ان کے نزدیک نئی آگہی کا نقطہ عروج یہ تھا کہ تعقل کے تازہ ترین مظاہر کو شعری لباس پہنا دیا جائے چنانچہ انھوں نے ایک بار آتش شائن کے نظریہ اضافیت کو بھی نظم کرنے کا ارادہ کیا اور اس کے مضمرات یا فلسفیانہ رموز کو سمجھے بغیر محض دوسروں کی مدد سے معلومات جمع کرنا اور انھیں بحور و اوزان میں مقید کر دینا کافی سمجھا۔ وہ جس انقلاب کے داعی بنے اس کی فکری بنیادیں وہی تھیں جن پر ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کے چوتھے باب میں مفصل گفتگو کی جا چکی ہے۔ اس لیے یہاں جو جس کے خیالات اور جدیدیت کے تناظر میں ان کی معنویت پر بحث غیر ضروری ہے۔ فنی سطح پر جو جس کا اہم ترین وصف ان کی قادر الکلامی سمجھی جاتی ہے۔ لیکن یہی جو جس کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے کہ اس نے الفاظ کی یورش سے انھیں محفوظ نہیں رکھا اور ان کی شاعری خطابت، بھرا، بے جا طوالت، جذبے کی برہنگی اور بے نیام اظہار کی نذر ہو کر رہ گئی۔ جو جس کا ایسا یہ ہے کہ دانش حاضر کی پرستش اور اس کی ترجمانی کے دعووں کے باوجود وہ نئے تخلیقی تصورات اور معیاروں

سے حرمت انگیز حد تک بے خبر رہے۔ انھوں نے کسی تجربے کو شخصی تجربے کا ٹھکر اور تاثر نہیں بنایا اور ان کی نارسا فکر بھی لفظوں کی گونج اور جذباتیت کے بھونچال میں گم ہو گئی۔ وہ لفظ کے امکانات سے آگاہ ہونا تو دور رہا، اسے محدود کرنے کے درپے تھے۔ چنانچہ ان کے نزدیک بحر بیان کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ شعر میں لفظ کے معنی کا قطعی تعین نہ کیا جاسکے۔ اس لیے ترقی پسند شعرا کی خارجیت، خطابت اور برہنہ گفتاری کو فی الاصل اقبال کے پر جلال لہجے کے بجائے جوش کی خطیبانہ بلند آہنگی کی ہی توسیع اور تقلید سمجھنا چاہیے۔ جوش کی خطیبانہ بلند آہنگی اور اقبال کے ٹھکر آمیز آہنگ کے جلال کا فرق ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے کیونکہ یہ فرق صرف الفاظ و اصوات کا نہیں حقیقی عمل کی طرف ان کے رویوں، شعری تجربے کی سطحوں اور شعور کے حدود کا فرق ہے۔ عام ترقی پسند شعرا کی طرف جوش کی شعری منطق بھی ان کی سماجی منطق کی تابع ہے اور کسی داخلی تصادم کا پتہ نہیں دیتی۔ ترقی پسند شعرا میں سے محدودے چند جو خود کو جوش کے اثر اور اشتراک حقیقت نگاری کی قطعیت سے نسبتاً آزاد رکھ سکے، ان کے یہاں ایک معینہ نظریے سے وفاداری کے باوجود تخلیقی سطح پر اس آزادی کا اظہار ہوا ہے جسے جدیدیت کے نظام افکار میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ مثال کے طور پر فیض نے ترقی پسند تحریک سے باضابطہ وابستگی کے باوجود شعری تجربے کی حرمت قائم رکھی یا احمد ندیم قاسمی نے سماجی مقاصد سے اپنے خلوص کو برقرار رکھتے ہوئے بھی اپنی شاعری کو ہدایت نامہ نہیں بنایا اور اپنی انفرادیت پر قائم رہے۔ قاسمی نے اشتراک حقیقت نگاری اور وحدت الوجود کے مابین مفاہمت کی ایک راہ اسی طرح پیدا کر لی تھی جس طرح حسرت خود کو بیک وقت صوفی مومن اور اشتراک مسلّم سمجھتے تھے اور ایک ساتھ دو مختلف الجہات راہتوں پر گامزن تھے۔ قاسمی نے اپنی محدود شعری استعداد کے باوجود اپنی ارضیت کو بھی محفوظ رکھا اور اپنے مابعد الطبیعیاتی زاویہ نظر سے بھی وابستہ رہے۔ ممتاز حسین نے شاید ان کی اسی افتاد طبع کے پیش نظر ترقی پسندوں کے حلقے میں انھیں زیادہ قابل اعتبار نہیں سمجھا اور یہ فیصلہ صادر کر بیٹھے کہ ”قاسمی کا مزاج مذہبی ہے“ (24) یا دوسرے لفظوں میں وہ غیر ترقی پسند ہیں۔

دراصل فیض اور قاسمی کی انفرادیت کا انھماکار ان کے تخلیقی رویے اور شعری طریق کار پر ہے جس میں سماجی مسائل کی اہمیت کے اثبات کے باوجود ذاتی تناظر کی کارفرمائی شامل رہی۔ لیکن ترقی پسند تحریک سے وابستہ کئی شاعروں مثلاً مخدوم اور سردار جعفری کی چند نظمیں (مخدوم کی چاند تاروں کا بن، لخت جگر، اندھیرا، قص، وصال اور سردار جعفری کی پتھر کی دیوار، آودھ کی خاک حسین، میر اسفراور ایک خواب اور کی جیٹر نظمیں) ترقی پسندی کے متوازی میلانات کی اثر پذیر کارپہ بھی دیتی ہیں۔ ان میں دانستہ یا نادانستہ طور پر فیض کی تقلید کا رنگ نمایاں ہے۔ ایک معینہ زاویہ نظر کی موجودگی کے باوجود شعری رمز اور اسرار کا رنگ بھی ان میں واضح ہے جو انھیں جدید تر شعری آہنگ سے قریب اور ترقی پسند شاعری کی عام برہنہ گفتاری اور قطعیت سے دور کر دیتا ہے۔ نسبتاً کم عمر ترقی

پسندوں (مثلاً مصطفیٰ زیدی، تمہد نقر، خلیل الرحمن اعظمی۔ محمد علوی، میتی خنی، فرید قیس، وحید اختر) کے یہاں شروع ہی سے ترقی پسندی اور جدیدیت کے متوازی اثرات منعکس ہوتے رہے، چنانچہ ان کی ادبی زندگی کے اولین دور کی بیشتر نظموں میں بھی ایک واضح سماجی شعور اور سیاسی یا تہذیبی مسائل کی بازگشت کے ساتھ ساتھ ذاتی تجربے سے وابستگی اور تخلیقی رویہ کے اعتبار سے ترقی پسندی کے براہ راست اظہار اور حلقہٴ ارباب ذوق کی بالواسطگی کے مابین مفاہمت پیدا کرنے کی کوشش کا اندازہ ہوتا ہے۔ نوعی اعتبار سے ان کا شعری طریق کار دو انتہاؤں کے درمیان ایک سچ کی راہ، یا سماجی بحران اور ذاتی بحران میں ربط و موعظ نے اور دونوں کے حدود کو محفوظ رکھنے کی ایک کوشش کا پتہ دیتا ہے۔ یہ کوششیں بیسویں صدی کی شعری روایت کے اس عبوری دور کی نشاندہی کرتی ہیں جب ترقی پسندی کی مقبولیت کے باوجود شک و شبہ کی ایک توانا لہر اس کے گرد تیزی کے ساتھ اپنا دائرہ بگ بگ کرتی جا رہی تھی۔ اس لہر نے بالآخر ان میں سے بیشتر کو ترقی پسندی سے منحرف کر دیا، اور ان کے تخلیقی تجربوں کی غایت الغایات شاعری کو کسی بیرونی ضرورت کی تحمیل کا وسیلہ بنانے کے بجائے، نئے ذہنی، تہذیبی اور جذباتی ماحول میں ذاتی تجربات کا فنکارانہ انکشاف بھی بن گئی۔

ان کا شعری تحقیقات کی روشنی میں جدیدیت کے اولین نشانات تلاش کیے جائیں تو صدق حسین خاں، تاقیر، فراتی، شاد عارتی، مجاز، جذبی، جاں نثار اختر، ساحر، یکتی، سلام پھلی شہری، جی کہ بیسویں صدی کے اوائل کے بعض شعرا کے یہاں بھی نئی شاعری کی خاموش دستک سنی جاسکتی ہے۔ یہ نشانات فی الواقع نئی تعلیم اور اس کے ساتھ ساتھ بعض شعرا کی ذاتی کد و کاش کے مرہون منت تھے۔ ان کے پیچھے نئے نفسیاتی، فنی، جذباتی اور ذہنی تقاضوں کا عمل دخل نہ ہونے کے برابر تھا۔ ان کا مدعا انفرادی لے کی جستجو اور سماجی مقاصد کے شور میں اپنی تخلیقی استعداد کی پہچان اور اس کا اظہار تھا۔ لیکن نئے احساس، جذبے، شعور، لب و لہجے اور نئے لسانی سانچوں کی تعمیر و تشکیل، پہلی جنگ عظیم کے بعد رونما ہونے والے عالمگیر نفسیاتی اور جذباتی اضطراب کی انقلاب آفریں فضا میں، تیزی سے ہفتی اور ہفتی ہوئی انسانی شخصیت کے وسیع اور پیچیدہ تناظر میں انسان کو اسی قدر کے استعارے کے بجائے، ایک وجودی وحدت کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کا واضح عمل، جو ایک نئے شعری نظام کا محرک بنا، راشد اور میراجی سے منسوب ہے۔ یہ دو نام ایک نئے ذہنی اور جذباتی موز کی علامت ہیں اور ایک نئے سفر کے نقیب، خود راشد کے الفاظ میں:-

میراجی کی شاعری اور میری شاعری میں تفاوت کی کئی راہیں نکلتی ہیں۔ لیکن ہم دونوں نے اردو شاعری میں غالباً پہلی دفعہ اس شعور کا اظہار کیا ہے کہ جسم اور روح گویا ایک ہی شخص کے دو رخ ہیں اور دونوں میں کامل ہم آہنگی کے بغیر انسانی شخصیت اپنے

کمال کو نہیں پہنچ سکتی.....

اور.....

میرا یا میرا جی کا مقصد کسی نظریے کی تلقین کرنا نہ تھا بلکہ ہمارے نزدیک انسانی شخصیت کی داخلی ہم آہنگی ایک طبعی امر تھی اور اس کا ذکر ہم نے بغیر کسی جہنی کشمکش یا فشار کے کیا ہے۔ (25)

یہ اقتباسات سلیم احمد کے نام راشد کے ایک خط سے منقول ہیں جس میں راشد نے ”نئی نظم اور پورا آدمی“ کے بنیادی موقف کی تائید کی ہے اور یہ اعتراف کیا ہے کہ سلیم احمد ”اردو ادب کے تنقید نگاروں میں غالباً پہلے شخص ہیں جنہوں نے ان کی اور میرا جی کی شاعری کے بنیادی محرکات تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔“ خط کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ ”اپنے سیاسی واردات کے اظہار کے باوجود ”پورا آدمی“ اس خاکسار کے اندر زندہ ہے جس نے آخر شیرانی کے بلے کے نیچے سے ریگ کر سر نکالا تھا اور اسے کوئی بلاؤچک نہیں لگی اور نہ اس کا کوئی اندیشہ ہے۔ لیکن مجھے اس ”پورے آدمی“ کو اپنے آپ سے اس طرح الگ کرنا بھی گوارا نہیں کہ وہ محض ”جنسی انسان“ بن کر رہ جائے اور اس کا دل ہم آہنگی سے بے بہرہ ہو جائے جو انسانی شخصیت کی سب وسعتوں پر حاوی ہوتی ہے۔“ راشد کی اس وضاحت کے باوجود، دشواری یہ ہے کہ سلیم احمد ”پورے آدمی“ کی تلاش میں راشد اور میرا جی کے جس تخلیقی پیکر سے روشناس ہوئے، وہ روح اور جسم کی وحدت کا امین ہونے کے باوجود ادھورا ہے۔ جو صرف اپنے لہو کے حوالے سے سوچتا اور زندگی کو برتا ہے اور ایک محدود معنی میں لائوس کی Blood Aesthetics کا منہتر ہے۔ ظاہر ہے کہ جسم اور روح کی محویت پر غالب آنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ انسانی روح بس جسمانی بلکہ جنسی تقاضوں کی مویہ بن کر رہ جائے۔ سلیم احمد کا سارا ارتکاز اس نقطے پر ہے۔ چنانچہ اپنے بنیادی نظریے کی سند کے طور پر انہوں نے راشد اور میرا جی کے جو حوالے استعمال کیے ہیں وہ سب کے سب اسی نقطے کے گرد گھومتے ہیں۔ اس نظریے کا نقص سمجھنے کے لیے ایک مثال کافی ہوگی۔ سلیم احمد نے آخر الایمان کی شاعری کے مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ”آخر الایمان کی شاعری کا پلاٹ بہت ہی سادہ ہے۔ محبت پھر وہی شادی کا جھگڑا پڑا۔ عاشق کے پاس سب کچھ ہے سوائے زلف کے۔ فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ عاشق پیسہ کمانے جائے اور مجبورہ واپسی کا انتظار کرے۔ عاشق پیسہ کمانے جاتا ہے۔ آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا (تقابلی مطالعہ۔ جاں نثار۔ ساحر) لیکن پیسہ کمانا آسان تھوڑی ہے۔ روز دفتر توں کے چکر کائناتے کائناتے جدائی کا درد بھی کھو جاتا ہے۔ ہستی بے رنگ معلوم ہونے لگتی ہے۔ نتیجہ:- ”جمود“۔ (26) قطع نظر اس کے کہ شاعری میں کسی ایسے پلاٹ کا پتہ لگالیا جس کی منطق اتنی سیدھی سادی ہو، اور اس پر ایک عنوان کی حتمی نصب کر دینا شاعری کو

ایک ذاتی یا اجتماعی پروگرام یا تصادم کے عنصر سے عاری کسی قصے کی شکل میں دیکھنے کے مترادف ہے، اور اس کا اطلاق نئی نظم پر کرنا اس کے تمام ابعاد کو ایک دائرے میں محصور کر دیتا ہے، خود ترقی پسندوں کے یہاں جو انسان کو ایک طے شدہ نظریے اور معینہ منطق کی روشنی میں دیکھتے ہیں، شاعری تک پہنچنے پہنچنے یہ منطق کی ابعاد پر پھیل جاتی ہے اور انسانی معاشرے، مذہب، فن، تہذیب اور فرد سے اس کے رشتوں پر مبنی ہزار ہا سوالات سے مربوط ہو جاتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری نے اپنے سماجی، سیاسی اور اقتصادی نظریات کو شاعری میں سمونے کے لیے انسانی شعور، عمل اور جذبے کے تمام مظاہر سے ان کا تعلق قائم کرنے کی سعی کی تھی۔ سلیم احمد جب راشد اور میراجی کو ایک نئی روایت کا بانی اور نظم جدید کا موجد ("نظم جدید کا ہاتھی سب سے پہلے میراجی اور راشد نے نکالا۔" سلیم احمد) کہتے ہیں اور ساری توجہ اس بات پر صرف کر دیتے ہیں کہ میراجی نے کسری آدمی اور پورے آدمی کو ایک دوسرے کے تقابلیں میں رکھ کر دیکھا اور کسری آدمی کی پیدائش کی مختلف صورتوں پر غور کیا۔ اور پھر اس پورے آدمی کی شناخت کا نشان صرف کسری آدمی کو بناتے ہیں تو وہ نظم جدید کی صرف ایک جہت پر نظر ڈالتے ہیں اور میراجی یا راشد کی کلیت کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اسی لیے راشد نے بھی اپنی شاعری کی "غایت الغایات" تک سلیم احمد کی رسائی کا اعتراف کرتے ہوئے بھی، یہ وضاحت ضروری سمجھی تھی کہ وہ پورے آدمی کو صرف جنسی انسان سمجھتے ہیں جو "انسانی شخصیت کی سب دسعتوں پر حاوی، کامل ہم آہنگی سے بے بہرہ ہوتا ہے۔" (27)

اسٹینڈ نے "نئی شعریات" میں یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ روحانی تحریک نے شاعری کو دو مخالف تشبیہات میں منقسم کر دیا تھا۔ اس تقسیم سے اس کا اشارہ شاعری کے مقبول عام اور خواص پسند معیاروں کے درمیانی فاصلے کی جانب ہے، جس میں گذشتہ صدی کی آخری دہائیوں میں مزید اضافہ ہو گیا تھا۔ اسٹینڈ کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے شعرا کا بنیادی مسئلہ اس فاصلے کو کم کرنا یا دو انتہاؤں میں مفاہمت پیدا کرنا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک، اس صدی کے ممتاز ترین شعرا نے انسانی وجود کو اس کے کلیت کے ساتھ فعال بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہ قس کی اصطلاح "ہستی کی وحدت" یا "ایلیٹ کے الفاظ میں "غیر منقسم حسیت" کا مرکزی تصور جسم اور روح کی دوئی کو ختم کرنا اور شاعری کو پورے آدمی کا جمالیاتی اظہار بنانا ہے۔ (28) دوسرے الفاظ میں نئی شاعری "اوتاموتو کے "ٹھوس آدمی" یا ایڈون میور کے "نظری آدمی" کی ترجمان ہے جس کے ساتھ وجود کی تمام دشمنیں، پیچیدگیاں اور تضادات وابستہ ہیں۔ نئی اور پرانی شاعری کا فرق مقبول عام اور خواص پسند رویوں کے فرق سے زیادہ فی الاصل پورے آدمی اور ادمورے آدمی کے اظہار کا فرق ہے۔ اقبال نے نئے انسان کی شخصیت کے تمام ابعاد پر نظر ڈالی۔ لیکن اپنا ایڈیٹل اس انسان کو بنایا جو حال میں موجود نہیں بلکہ حال کے انسان کی امکانی شکل ہے۔ اسی لیے ان کی وجودی فکر جدیدیت کی وجودی فکر سے ایک منزل پر الگ ہو جاتی ہے اور حقائق کے بجائے خوابوں

اور مکث قیاسات کی نذر ہو جاتی ہے۔ انھوں نے حالی اور آزاد کی طرح چند نقضات کی زنجیریں توڑیں تو نئے تحفظات پیدا کر لیے۔ ایک پست تر سطح پر ترقی پسند تحریک کا انداز نظر بھی یہی رہا۔ 1940ء میں حلقہٴ ارباب ذوق کا قیام ترقی پسند تحریک کی قطعیت زدگی اور نقضات کے خلاف ایک ذہنی احتجاج کے طور پر عمل میں آیا اور اس نے ”ہستی کی وحدت“ یا ”غیر منقسم حسیت“ کے فنکارانہ انکشاف کو اپنا اعلان نامہ بنایا۔ حلقے کے شعر اس انسان کو، جو صرف قومی یا معاشرتی یا مذہبی یا سیاسی یا اخلاقی اقدار کی علامت تھا، ٹھوس انسان سے ہٹنا کرنا چاہتے تھے۔ راشد اور میر آجی کو اس حلقے کے شعور اور احساس کے سب سے قوی الاثر ترجمانوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اسی لیے ترقی پسندوں کی تحریض و تشفیغ کا ہدف بھی سب سے زیادہ راشد اور میر آجی ہی بنے۔ سردار جعفری نے حلقہٴ ارباب ذوق کی تمام مساعی کو ہیئت پرستی، ابہام پرستی اور جنس پرستی تک محدود قرار دے دیا۔ ان کا خیال ہے کہ اس حلقے کے لکھنے والے ایک گندی اور بھول رو مانیت کے شکار تھے ”اور فرامند اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی آغوش میں ڈوب کر تمام سماجی ذمہ داریوں سے بے نیاز ہو گئے تھے“۔ (29) اس سلسلے میں سردار جعفری نے یہ عجیب و غریب نظریہ بھی پیش کیا ہے کہ حلقہٴ ارباب ذوق کا قیام چونکہ پنجاب میں عمل میں آیا تھا اور پنجاب میں اردو صرف درمیانی طبقے کی علمی زبان ہے اور عوام سے اس کا رشتہ وسیع نہیں، اس لیے حلقے کے شعرا آسانی سے یورپ کے انحطاط کا شکار ہو گئے۔ سردار جعفری نے اس حقیقت کو قطعاً نظر انداز کر دیا ہے کہ ترقی پسند تحریک کی پذیرائی سب سے پہلے پنجاب ہی میں ہوئی، نیز اقبال اور فیض جن کی شاعری کو سردار جعفری ”عوام کی آرزوؤں اور خواہوں اور سرگرمیوں“ سے الگ نہیں کرتے، اس کی پوری تشکیل پنجاب ہی میں ہوئی تھی۔ حلقے کے بعض شعرا نے چونکہ سماجی اخلاق کے مرتعہ معیاروں سے انحراف کیا اور شاعری میں جنسی جذبات کو دور کرنے کی سعی کی، اس لیے سردار جعفری انھیں فرامند کا قتل سمجھتے ہیں۔ ان میں سے چھ نے مذہبی فکر یا انسانی کے جذباتی اور نفسیاتی مطالبات کی روشنی میں ایک نئی مذہبیت کو (جوئی الاصل منسحق معاشرے کی بے دریغ مادیت پرستی کے خلاف ایک ذہنی رد عمل تھی) اپنے تجربوں کی اساس بنایا، اس لیے سردار جعفری نے ان کے رشتے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مسکمی و جدویت سے جوڑ دیے، اور مذہب کی اس آفاقی اپیل کو نظر انداز کر دیا جو بیسویں صدی کے شعر و ادب میں جدیدیت کے ایک نمایاں مظہر کا سبب بنی۔

سلیم احمد اور سردار جعفری دونوں میں فرق تعویم اور روپنے کا ہے۔ سلیم احمد نے نئی شاعری کے پورے آدمی کو نیکی اور بدی کے سطحی معیاروں سے آزاد ہو کر دیکھا۔ سردار جعفری نے ادبی شرائط اور اقدار سے یکسر بے نیاز ہو کر۔ ایک کاروبار یا ثباتی اور ہمدردانہ ہے۔ دوسرے کا منہ اور معاندانہ، لیکن طریق کار کے اعتبار سے دونوں ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ دونوں نے طے شدہ مفروضات کے ساتھ راشد اور میر آجی کے عقلی عمل کی جہات

اور مراکز کا احاطہ کیا ہے۔ حلقہٴ ارباب ذوق کے مقاصد اور سرگرمیاں ادب کو انسانی شخصیت کے ہر معنی خیز تجربے کا مخزن بنانے پر مرکوز تھیں۔ اس لیے اس حلقے کی نشستوں میں مباحث اور گفتگو کا دائرہ کسی مخصوص و معین موضوع تک محدود نہیں ہوتا تھا اور یہ کوشش کی جاتی تھی کہ ادب کو غیر ادبی مقاصد سے الگ کر کے ایک مقصود بالذات مظہر کے طور پر دیکھا جائے۔ ادبی تنقید میں بے باکی اور آزادی کی روایت کا استحکام بھی حلقے کی مساعی کا مہمون منت ہے۔ میوند اسباب کی بنا پر یہ آزادی ترقی پسند ادیبوں کو حاصل نہیں تھی۔ اس حلقے کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ اس نے ادب کو سیاسی اور اخلاقی آمریت سے نجات دلائی اور بقول راشد ”ادیبوں اور شاعروں کو ان غیر ادبی گردہوں کے غلبے سے بچایا..... جو قاری کی عام انسانی کمزوریوں سے قائمہ اٹھا کر اسے اپنے مخصوص یا سیاسی نظریات کا غلام بنایا چاہتے تھے۔“ (30) البتہ عمل کے مقابلے میں رد عمل کی لے چو نکہ بالعموم زیادہ اونچی ہوتی ہے اس لیے حلقے کے بعض شعرا کی انتہا پسندی نے تجربے کی قدرت اور نئے صوتی اور لسانی سانچوں کی تلاش کے نام پر، شعری اظہار کے ایسے پیکر بھی تراشے جو بظاہر ہر قسم کی شعری اور شعوری تنظیم و تہذیب سے بے گانہ دکھائی دیتے ہیں۔ ایسی تخلیقات پر بودیہ کی یہ بات صادق آتی ہے کہ نیست سے غیر معتدل محبت بھیا تک اور غیر متوقع بد نظمیوں کو راہ دیتی ہے۔

بیسویں صدی کے اُردو شعرا میں میراجی پہلے شخص تھے جنہیں فراآئندہ کے نظریات اور تحلیل نفسی کے طریق کار کا کم از کم اتنا علم حاصل تھا کہ وہ ان کی روشنی میں شعری اظہار کے بعض عناصر کی تعبیر و تفسیر کر سکتے تھے۔ ”اس نعم میں“ میں بیشتر تخلیقات کا تجربہ یا سی طریق کار کی مدد سے کیا گیا ہے۔ میراجی قدیم ہندو فلسفے بالخصوص سائیکہ سے ایک جذباتی رہبر رکھتے تھے۔ اس لیے زندگی کی طرح شاعری میں بھی انھوں نے سماجی استقامت سے رہائی پانے کی کوشش کی اور جنسی حجابات کا تسلط قبول نہیں کیا۔ لیکن ان کی شاعری صرف جنسی جذبے کی عکاسی نہیں ہے۔ وہ زندگی کی وسعت اور بولگونی کا گہرا شعور رکھتے تھے، اور انسانی وجود کے آئینے میں اس کے زمانی اور لازمانی مسائل پر نظر ڈال سکتے تھے۔ اشیاء، مظاہر اور موجودات کے لیے ان کا دلہانہ جذبہ عبودیت اور اخلاص، زندگی سے ان کی گہری رفاقت اور قرب کا شاہد ہے۔ انھوں نے ذات اور کائنات کو بصورتی کی نگاہ سے دیکھا اور عاشق کی طرح اس سے محبت کی۔ حال کی طرح ماضی کو بھی زندہ اور موجود حقیقت کے طور پر محسوس کیا اور تاریخ و تہذیب کے ان ادوار سے ایک وجدانی رشتہ جوڑنے کی سعی کی جو زمان کی میکا کی تقسیم کے سبب اب داستان کہنہ بن چکے ہیں۔ اس طرح انھوں نے ایک طرف شعوری سطح پر اپنے اجتماعی لاشعور کو زندہ رکھا اور دوسری طرف اپنی انفرادی انا کا اثبات کیا۔ میراجی کی دروں بینی کی بنیاد پر انھیں گرد و پیش کی دنیا سے بے خبری یا اعلیٰ کا قصور و انغمہ اترے وقت یہ بات بالعموم نظر انداز کر دی جاتی ہے کہ زمانے سے بہت زیادہ واقف ہوئے بغیر بھی اس کا شعور ممکن

ہے۔ میراجی اپنی خود نگری کے باوجود اپنے عہد کی جذباتی فضا اور مسائل سے آگاہ تھے اور ان کے تہذیبی اور مادی اسباب کا احاطہ کر سکتے تھے۔ لیکن انھوں نے ہر سچائی کے ادراک میں اس سے اپنے تخلیقی وجود کے فاصلے کو برقرار رکھا، شاید اسی لیے اپنے تمام معاصرین میں ادبی محاسن کی شناخت و تجزیہ کا، وہ سب سے بہتر سلیقہ رکھتے تھے، اس حقیقت کا اعتراف ان مکتوبوں میں بھی کیا گیا جو میراجی کو اپنے نظریات سے بیگانہ ہی نہیں ان کا دشمن بھی سمجھتے تھے۔ مثلاً جواد ظہیر کے الفاظ ہیں:-

..... اکثر مکتوبوں پر ان کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور سچی تھی ہوئی ہوتی تھی۔

ان میں اعلیٰ اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اسی مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب بھی تھے جن کے مقابلے میں میراجی کا تنقیدی نقطہ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور دقیق معلوم ہوتا تھا (31)

فیض نے ”شرق و مغرب کے نغمے“ کے سلسلہ مضامین پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان مضامین میں میراجی نے ”تنقیدی جانچ پرکھ کے لیے جذب و وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے۔“ اور مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تفسیر، تفسیم اور تنقید میں وہ خالص عقلی اور شعوری دلائل و دعوایہ سے کام لیتے ہیں“ (32) ان الفاظ سے گمان یہ ہوتا ہے کہ جذب اور وجدان شعور اور عقل کی ضد ہیں، جبکہ میراجی کے سلسلے میں ان کی نظم کو سامنے رکھا جائے یا نہ کر، بنیادی حیثیت اس حقیقت کو حاصل ہے کہ انھوں نے شعور کو جذبے اور وجدان کی سطح پر دیکھا۔ نقطہ کی طرح میراجی بھی اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنی تحریر میں عیاں ہوئے ہیں اور ان کی تحریروں میں فکر اور جذبے کی حدیں باہم گر اس طرح مدغم ہو گئی ہیں کہ ان میں کسی امتیاز کا پتہ چلانا دشوار ہے۔ جذبہ و فکر کی اس آمیزش نے میراجی کے تخلیقی اظہار کی ہر سطح پر توازن اور فکر کا آہنگ قائم رکھا ہے، ایسا فکر جو دھیان کی مسلسل اور آہستہ خرام لہروں سے مماثل ہے، جس میں شدت کے باوجود سکون کا اور تحریک کے ساتھ ساتھ ٹھہراؤ کا احساس ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ میراجی کی انتہائی پیچیدہ شخصیت اور اس سے بھی زیادہ پیچیدہ تخلیقی تعامل اور اس کے نتائج کو ان کی عملی زندگی کے چند بے حجاب مظاہر کی بنیاد پر دو ٹوک فیصلوں کی نذر کر دیا گیا۔

میراجی نے احساس، اظہار اور فکر، ہر زاویے سے نئی شاعری کے فروغ کی راہ ہموار کی۔ وہ طبعاً انیسویں صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح زندگی کی طرف ایک متحوصقانہ رویہ رکھتے تھے۔ لیکن اس صوفیت نے ان کی ارضیت کو مجروح کرنے کے بجائے اس میں مزید شدت پیدا کر دی۔ بودا و آریستو سے قطع نظر، پو اور لارنس یا چنٹی داس اور امرود پران کے مضامین دراصل خود میراجی کی ذات کا اظہار ہیں یا ان آئینوں کی مثال

ہیں جن میں اپنی تلاش کا سہرا کرتے ہوئے میراجی نے اپنے ہی سائے لرزاں دیکھے تھے۔ بودلیر کا ذکر کرتے ہوئے جب میراجی نے یہ کہا تھا کہ ”(بودلیر نے) تاریکی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی؟ اگرچہ جواباً یہ کہا جاسکتا ہے کہ اُجالے کا احساس صرف تاریکی میں ہو سکتا ہے۔ موجودہ اردو شعرا میں سے کم از کم ایک دو شاعر ایسے ہیں جو اپنی شاعری کے حقیقت پرستانہ مواد کے لیے اپنی ذاتی زندگی کی طرف رجوع کرتے ہیں“ تو میراجی کا اشارہ غالباً اپنی ہی طرف تھا۔ میراجی کی اپنی ایک روایت (جو غلط فہمی پر مبنی تھی) کے مطابق 1841ء میں بودلیر نے بنگال کا سفر کیا تھا۔ اس کی شاعری میں سانولے سلونے حسن کے متواتر تذکرے اور اس حسن کے وسیلے سے ایک مابعد الطبیعیاتی تجربے کا ادراک میراجی کی عشقیہ زندگی اور تجربے کے جغرافیائی اور طبیعی پس منظر کے علاوہ، (میراجی کے سانولے حسن کی وساطت سے) کرشن بھگتی تک میراجی کی رسائی کے عمل سے بھی مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی زمین ہی سے گزر کر آسمان تک یا پیکر کے حوالے سے تجربہ تک پہنچتے تھے، جسے علامتی تبدل کے ذریعے انھوں نے دوبارہ ایک نئی حقیقت میں منتقل کر دیا۔ اسی لیے میراجی تھوڑے میں بھی اتنی ہی کشش محسوس کرتے ہیں جتنی کہ حقیقت میں۔ چنٹی داس پر اپنے مضمون میں انھوں نے لکھا تھا کہ:-

..... آج تک انسانی زندگی تخیل ہی کے ماتحت ارتقائی منازل طے کرتی آرہی

ہے۔ اور ہر ملک کے تخیل کا سب سے پہلا گہرا اور وسیع نقش اس ملک کی دیو والا ہے۔ دنیا کے اکثر ممالک بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی دیو والا کے بندھنوں سے کم و بیش رہائی پاتے گئے اور تہذیب کی ترقی انھیں تصورات کی پوجا سے ہٹا کر مادیت کی طرف لاتی گئی۔ لیکن ہندوستان، اپنی روایتی ست رفتاری اور حکایت پرستی کے ساتھ، اس سلسلے میں بھی اب تک اپنے ابتدائی تخیل ہی کا قیدی ہے۔ مابعد الطبیعیات سے اس کا شغف آج بھی ظاہر ہے۔ آج بھی اس کے خاکی اس قدیم جنت کے تصوری کے بل پر

زندگی گزار رہے ہیں جسے ان کے ذہنوں نے صدیوں پہلے اختراع کیا تھا۔ (33)

میراجی نے جسم اور روح کے جوگ یا جسم کو روح بنا کر اس کی عبادت کرنے کا ذکر بار بار کیا ہے۔ یہ دراصل جسمیت کو زیادہ یا معنی اور عقیق بنانے کا عمل ہے۔ اس طرز فکر کو عام طور پر میراجی کی ماورائیت یا ہندو فلسفے سے ان کی گہری شینگلی تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ ملارے پر مضمون میں میراجی نے اس کے حوالے سے ایک معنی خیز جملہ نقل کیا ہے کہ ”وہ خواب اور حقیقت کو ایک دوسرے میں اس طرح آمیز کر دینا چاہتا تھا کہ دونوں کے مابین فرق باقی نہ رہے۔“ (34) ملارے کی دہنی الجھن کا مرکزی نقطہ مشہور بھر دھاتی کی کشش تھی۔ اس الجھن کو دور کرنے کے لیے اس نے خواب کو بھی حقیقت ہی کی ایک شکل کے طور پر تسلیم کر لیا۔ اس کی حریت اور تخیل

پرستی کا اصل سبب یہی ہے کہ مجرد حقیقتیں دو ٹوک لسانی پیکروں میں خٹل نہیں ہو سکتی تھیں جب کہ اشارے سوئے ہوئے خوابوں کو بھی جگا سکتے تھے اور ایک محسوس تجربے کی طرح انھیں برتنے پر قادر تھے۔ ملارے کی طرح میراجی نے بھی اس طرز احساس سے ایک شعری اصول وضع کیا ہے جسے ان کے تخلیقی اظہار کا دستور العمل سمجھنا چاہیے۔

نفسیاتی تحلیل کے مطالعے سے میراجی پر یہ عہد کھلا تھا کہ ”علامت و اشارات خیال کی سب سے بڑھ کر اور آپ روپی صورت ہے“ اور ”دن اور رات کے (نیند اور بیداری کے) خوابوں میں علامت، اشارات اور استعارے کی زبان ایک ایسا بے ساختہ ذریعہ اظہار ہے جو احساسات پر کسی قسم کے بندھن نہیں ڈالت۔“ (35) خیال پر ارتکاز کے ذریعہ میراجی منظم حقیقتوں کے خلاف پکک نہ بغاوت، یا فراڈ کی اصطلاح میں حقیقتوں سے ”بے مافی مذاق“ نہیں کرنا چاہتے تھے۔ ہر سچے فنکار کی طرح وہ جانتے تھے کہ فن حقیقت کی مشہود شکلوں کا عکس محض نہیں ہوتا۔ فنکار اپنے انفرادی رویے کی روشنی میں گرد و پیش کی دنیا کو پھر سے خلق کرتا ہے۔ اس تخلیق کا وسیلہ اگر مردوجہ اصطلاحیں یا الفاظ بنائے جائیں تو حقیقتیں اجاگر ہونے کے بجائے مسخ ہو جاتی ہیں۔ بقول فرانسز الیوینڈر، الفاظ مستعمل ہونے کے بعد، اپنی مرضی کے مطابق معنی کی ترسیل کرتے ہیں یعنی اپنے مردوجہ انسلالات کے تابع ہو جاتے ہیں (36) میراجی نے خیال کو چونکہ حقیقت کی وسیع تر امکانی صورتوں میں دیکھا تھا اس لیے ان کے انکشاف میں بھی وہ مردوجہ صیغہ اظہار کی نارسائیوں سے باخبر تھے۔ رنگ خوردہ لسانی سانچوں کی اطاعت سے انکار، جس نے اردو کی شعری روایت کو نئے اسالیب سے روشناس کرایا، فی الواقع میراجی کے اسی تصور سے مربوط ہے جسے وہ جسم اور روح کے تنجوس یا حقیقت اور خواب و خیال کے ادغام باہمی سے تعبیر کرتے تھے۔ بچپن جسم صرف جسم نہیں رہ جاتا اور روح صرف روح نہیں رہ جاتی۔ میراجی کے نزدیک یہ صوفی یا پیرامی کا تجربہ تھا جس کی دنیا مظاہر کی دنیا سے الگ یعنی ارض خاک کی آلودگیوں سے آزاد بھی ہوتی ہے لیکن آسمان کی طرح صاف اور منورہ بھی نہیں ہوتی۔ ایسی صورت میں اس دنیا کی زبان و بیان اور تصورات و استعارات کو اس دنیا میں رہتے ہوئے بھی وہ ایک ”رومانی غلاست کا لباس“ پہناتا ہے اور ”ان کیفیات کا اظہار کرتا ہے جن کے بیان کے لیے حقیقتاً اس دنیا کی زبان میں الفاظ میسر ہی نہیں آتے۔“ یعنی الفاظ اپنے معمولی مفہوم کے دائرے سے نکل جاتے ہیں اور ایسے تلازمات کو راہ دیتے ہیں جن کی بنیاد خیال کی آزادی پر ہوتی ہے۔

ٹرلنگ نے ”فن اور نورائیت“ کے باہمی رشتے پر بحث کرتے ہوئے چارلس لمب کے اس تصور کی طرف اشارہ کیا ہے کہ تخیل کا عمل دیوانگی کا عمل نہیں ہوتا۔ (37) اس کے برعکس، گذشتہ کئی برسوں میں فن اور ذہنی بیماریوں کے تعلق پر اتنا زور دیا گیا کہ بعض محققوں میں فن کی تخلیق کے لیے مصنوعی طریقے سے ذہنی عدم توازن اور اختلال کی کیمیں پیدا کرنے کی وبا عام ہو گئی۔ میراجی نے حقیقت کی استدلالی سطح سے تفاوت اور خیال و خواب یا

موجودہ شکلوں کی حقیقت اور تخیلی منطق کی بنیاد پر خالص شاعری کا تصور پیش کیا تو ان پر ندرت اور دیوانگی کے الزامات کی پورش ہونے لگی، اور حقیقی عمل کی اس بنیادی شرط کو نظر انداز کر دیا گیا کہ خالص تخیل کی قسم کا کوئی تجربہ انسان کے دائرہ امکان میں شامل ہی نہیں۔ میراجی کے تنقیدی مضامین بالخصوص ”مشرق و مغرب کے نغمے“ میں علامتی شاعری کے حوالے سے ان کی تمام بحثیں دراصل ان کی اپنی شاعری کا جواز ہیں۔ فیض کے ان الفاظ میں کہ میراجی نے تنقیدی مطالعے میں ”عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے“ یہ ترمیم ضروری ہے کہ شعور شاعر کا اختیاری عمل نہیں بلکہ اس کی مجبوری ہے۔ میراجی نے نیم شعوری یا لاشعوری تجربوں کی بازیافت شعور ہی کی مدد سے کی ہے۔ لیکن شعور کو انھوں نے نثری استدلال کے سامنے سرنگوں نہیں ہونے دیا۔ ان کے بظاہر بھٹانہ یا محذور ہانہ تجربے ان کی ذہنی زرخیزی کے زائیدہ تھے۔ لیکن ان تجربوں کی پیچیدگی ایلینٹ کے اس معروف قول کی خود ساختہ شہادت نہیں تھی کہ جدید عہد کی زندگی پیچیدہ ہے اس لیے شاعری بھی پیچیدہ ہوگی۔ میراجی کی پیچیدگی انسانی وجود کی ان گتھیوں کا پتہ دیتی ہے جو ازل سے اس کے ساتھ گھٹی ہوئی ہیں، علی الخصوص دیار مشرق کی پراسرار روایتوں، رسوم، عقاید اور دیو مالا میں گھرے ہوئے انسان کی پیچیدگیاں۔ باصر کاظمی کے لفظوں میں:-

میراجی جب دیو مالا کا ذکر کرتا تھا تو اس کے پیش نظر پرانے ہندوستان کی پوری دیو مالا ہوتی تھی۔ یونانی دیو مالا پر رابرٹ گریوز کی کتاب پڑھ کر تو دیو مالا کا عاشق نہیں ہوا تھا۔ اور ایلینٹ کی نظم ویسٹ لینڈ اس نے بھی پڑھی تھی مگر اس کی جڑیں اپنی زمین کی روایت میں تھیں۔ (38)

میراجی کی خیال پرستی ان کے ارضی ماحول اور تہذیبی ورثے سے وابستگی ہی کا ایک روپ ہے۔ یہ دور میراجی کے لیے کتب خانوں اور عجائب گھروں میں محصور تاریخ کے بجائے ایک زندہ روایت بلکہ ایک فعال حقیقت کی مثال تھا۔ چنانچہ خیال کی مدد سے انھوں نے ماضی کی حقیقت کو بھی حال کا تجربہ بنانے کی سعی کی اور بجائے خود خیال کو ایک شے کی طرح محسوس کیا۔ ”اس نظم میں“ کے دیباچے میں میراجی نے لکھا تھا کہ ”خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے۔ اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بے کار ہے۔“ (39) اس کا مطلب یہ ہوا کہ خیال پرستی، واقعہ نگاری یا حقیقت پسندی کی ضد نہیں بلکہ اس کی توسیع ہے۔ ایک اور اقتباس یوں ہے:-

جب سے یہ دنیا بنی ہے اجالے اور اندھیرے کی کشمکش جاری ہے۔ شاید ہم حال کے اجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھے بغیر ہمیں اطمینان بھی نہیں

ہوتا۔ اس لیے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر مرئی ہستی کو جاننے کی جستجو کرتے

ہیں۔ (40)

..... یعنی ہستی میرا جی کے لیے ایک غیر مرئی تجربہ بھی تھی اور ماضی، حال اور مستقبل (مستقبل نسبتاً وحدتی سطح پر: ”مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے“: میرا جی) ایک زمان موجود (ابدی حال) یا غیر منقسم وحدت جس میں ان کے حدود فاصل ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو گئے تھے۔ ماضی اعتبار سے حقیقت صرف حال ہے۔ ماضی اور مستقبل تصور۔ میرا جی نے اس حقیقت کی حدیں وسیع کرنے کے لیے جذباتی اور وجدانی اشتہاد کے ذریعے تصور کو بھی علامتی تبدل کے ذیل سے حقیقت ہی کا پیکر بنا دیا۔ اس مسئلے کو سمجھنے کے لیے پکاسو کے قہقہے طریق کار پر نظر ڈالی جائے تو حقیقت اور تصور کی محویت میں ایک بنیادی وحدت کا نشان باسانی دیکھا جاسکتا ہے۔ پکاسو نے ایک آرٹ میگزین کے مدیر سے گفتگو کے دوران کہا تھا کہ:

جب میں کوئی تصویر پینٹ کرتا ہوں تو اس حقیقت سے لا تعلق رہتا ہوں کہ اس میں دو اشخاص کبھی میرے لیے موجود تھے۔ پھر وہ میرے لیے موجود نہیں رہ جاتے۔ ان اشخاص کا اور اک مجھے ابتدائی تحرک عطا کرتا ہے۔ پھر دھیرے دھیرے ان کی شکلیں گڈمڈ ہونے لگتی ہیں۔ وہ میرے لیے (حقیقت نہیں رہ جاتے) انسان بن جاتے ہیں۔ پھر وہ یکسر غائب ہو جاتے ہیں یا یوں کہا جائے کہ مختلف قسم کے مسائل میں خنقل ہو جاتے ہیں، یہاں تک کہ وہ میرے لیے دو اشخاص نہیں رہ جاتے، بلکہ ہیئتوں اور رنگوں میں ڈھل جاتے ہیں: ایسی ہیئتیں اور رنگ جو ان تبدیلیوں کے بعد بھی دو اشخاص کا تجربہ عطا کرتے

ہیں۔ اور ان کی زندگی کی لرزشوں کو محفوظ رکھتے ہیں۔ (41)

قہقہے اظہار کا مکمل تجربہ ہی ہو یا تجسسی اس کا آغاز ہمیشہ کسی شے سے ہوتا ہے اور حقیقت کے نشانات کوئی جہتوں سے متعارف کرانے کا عمل بعد میں آتا ہے۔ اس اعتبار سے خالص شاعری یا خالص فن کا تصور بے معنی ہے۔ میرا جی کے شعری طریق کار کی نوعیت کو سمجھنے کے لیے اس بنیادی صداقت کو ملحوظ رکھنا ناگزیر ہے۔

ہندستان سے میرا جی کا ذہنی رشتہ ان کے انفرادی میلان طبع کی شریقت سے قطع نظر، ان کی عصری آگہی کا زائیدہ بھی تھا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے میرا جی کا پورا تخلیقی اور فکری سفر تلاش ذات کا سفر تھا۔ انھوں نے فرانسیسی اشاریت پسندوں میں بھی شریقت کی وہی روح جلوہ گرد کیسی جو ان کے اپنے وجود کی علامت تھی۔ اس لیے ان پر یہ اعتراض کہ ”یورپ کے انحطاط“ کا شکار وہ مغربی شاعری کی نقالی کے باعث ہوئے تھے، بے بنیاد ہے۔ تلاش ذات کے سفر میں میرا جی کو وہ ڈیپٹی کے گیتوں اور امر ویا چنٹی داس کی شاعری سے لے کر یونان کی

سٹو، روس کے پھلکن، امریکہ کے پوراؤ وٹمین، چین کے آئی، انگلستان کے لارنس اور فرانس کے بودیئر اور ملارے یا جرنی کے ہاتھ تک، سب میں اپنی ہی الجھنوں اور آزمائشوں کا عکس نظر آیا اور اس لمبی مسافت کو طے کرنے کے بعد جذبہ فکری متنوع منزلوں سے گزر کر، وہ دوبارہ اپنے آپ تک ہی واپس آئے۔ اس سے صرف اس حقیقت کا اظہار نہیں ہوتا کہ مشرقیت تہذیب کے ایک علامتی تصور کی حیثیت سے ارض مشرق ہی کی میراث نہیں رہ گئی تھی اور فی الواقع انسانی وجود کی اس جہت کا اشاریہ تھی جو کاروباری تھقل سے ناآسودگی کے باعث ہر سوچنے والے (حقیقی سطح پر) کی شخصیت سے منسلک ہوتی ہے، بلکہ یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کے عالمگیر روحانی اور ذہنی مضطرب نے ہندستان یا مشرق کے پسماندہ ممالک کو بالآخر ان سوالات کا حل ڈھونڈنے یا ان کی ناگزیر حیرت کو تسلیم کرنے پر مجبور کر دیا جو جدید تہذیب کی دوزخ میں مشرق سے بہت آگے نظر آنے والے مغربی ملکوں کو پہلے ہی سے درپیش تھے۔ البتہ ان سوالات میں شدت بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور معاشرتی حالات، نیز مادہ پرستی میں غلو کے سبب سے پیدا ہوئی۔ ان سوالات کی طرف میراجی کا رویہ بڑی حد تک متصوفاانہ ہے اور ان کے منفرد ثقافتی تصور نیز نظام جذبات سے مشروط۔ اپنی کتاب ”گیت ہی گیت“ کے دیاپے میں میراجی نے خود کو اس نادان بچے کی شکل میں دیکھا تھا جو زندگی کی جوئے رواں کے ساحل پر کھڑا اپنے تجربوں کی کششیاں یکے بعد دیگرے بہتے ہوئے پانی کے سپرد کرتا جاتا ہے اور ہر کششی پتھر اور موجوں پر اپنی چھب دکھا کر دھیرے دھیرے دور ہوتی جاتی ہے۔ پاپان کار ہر تجربہ فراموش کاری کی دھند میں ڈوبتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میراجی ”ہست“ اور ”نہست“ کے مابین اشتراک کی ایک راہ یوں نکال لیتے ہیں کہ نہست کے آگے بھی کچھ نہیں، جس طرح ہست کے آگے کچھ نہیں ہے۔ یادیں، ہست اور نہست کی اسی محدودیت کو مغلوب کرنے کا ذریعہ ہیں۔ (42) اس طرح ساحل سے زندگی کے ظلم و قناتے کا نظارہ کرنے والا نادان بچہ ایک خود آگاہ مہذب بن جاتا ہے۔ یہ نادانی اس کی مصوویت کا دوسرا نام ہے جو مادی دنیا کی آلودگیوں اور ترغیبات کے باوجود اس کے وجود کی طہارت کو نقصان نہیں پہنچنے دیتی اور وہ ہستی کی نہستی اور نہستی کی ہستی میں ممانگت کا ایک پہلو نکال کر ان کے نشاط اور اذیت، دونوں کے بار کو کم کر لیتا ہے۔

میراجی نسل آریہ تھے۔ حقیقی اظہار میں رنگ و نسل کے کسی خاص حلقے سے وابستگی کوئی معنی نہیں رکھتی لیکن میراجی نے اپنے نسل رشتے کو اپنی حقیقی شخصیت کی قوت متحرکہ کے طور پر دیکھا اور اس بات کی شعوری کوشش کی کہ ان کی شاعری کے مشرقی اور متصوفاانہ ماحول کو اس رشتے سے منسوب کر کے ماضی و حال کی وحدت کے تناظر میں سمجھا جائے۔ آریوں کی آوارہ خرمی، نامہ صوری اور فراز سے نشیب کی طرف یا مادرانیت سے ارضیت کی جانب تحریک اور ارضیت میں الوہیت کے نشانات کی دریافت میراجی کے لیے محض تاریخی واقعات کی دستاویز نہیں۔

انہوں نے ان واقعات کے پردے میں اپنی فکری ترکیب کے کئی معنی خیز پہلوؤں کو بھی مخفی دیکھا، کیونکہ وہ اس احساس سے خود کو کبھی الگ نہ کر سکے کہ آریہ قبائل ”جن کا سفر کہیں رکنے میں نہیں آتا تھا۔ انہی کی ذہانت، انہی کا حافظہ اور انہی کی طبعیت نسل در نسل (ان) تک پہنچی ہے۔“ (43) یہ احساس میرا جی کے لیے ایک آسیب بن گیا تھا چنانچہ تخلیقی اظہار کے عمل میں بھی وہ اس سے مغلوب رہے اور اس کی وساطت سے قدیم ہندستان، ہندو دیومالا اور بھگتی کی روایت تک پہنچے۔ (44) ان کے لیے یہ مراجعت نہیں تھی بلکہ خیال کا اگلا قدم تھا جس نے وقت کی دیواریں ان کے جذبہ فکری بساط پر مہدم کر دی تھیں اور ازل سے اب تک پھیلی ہوئی وسیع کائنات انہیں ایک اکائی دکھائی دیتی تھی۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ میرا جی نے ہندو فلسفے، خاص طور سے ویشنومت کے بھگتی کے تصور کو، جو ان کے حواس میں رچ بس جانے کی وجہ سے زندگی کی طرف ان کے روپے اور ان کے قہقہے پر یکساں شدت کے ساتھ اثر انداز ہوا، مذہبی عقیدے کے بجائے ایک تخلیقی عقیدے کے طور پر قبول کیا تھا اور شاعری میں اس نئی مذہبیت کو سونے کی کوشش کی تھی جو منظم عقیدے میں بے یقینی کے باوجود انسان کے باطن سے ایک گہرے تعلق کا تحمل ہو سکتی ہے۔ کرتن، رادھا، جگتی، یسودھا، دیودھن، کپل، دستو، برندا، آبن کے مسلسل تذکروں، یا مندر، پجارتی، پروہت، آرتی، گیائی، دیوداس، جمنات اور دوسری مذہبی علامتوں کی طرف متواتر اشاروں، یا ان کے گیتوں کی مقامی نغما کے پیش نظر میرا جی کی شاعری کے بارے میں یہ غلط نظری عام ہے کہ انہوں نے ہندومت سے اپنی ذہنی وابستگی کے باعث، جو ان کے اجتماعی لاشعور کا نتیجہ تھی، یہ طرز اظہار و احساس اختیار کیا تھا۔ اس غلط نظری کا ایک اور سبب میرا جی کی انوکھی شخصیت ہے جو جیتے جی انسانہ بن گئی تھی اور جس کے گرد رومانیت کا ایک ہال پھیل گیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سلسلے میں حقیقتوں تک پہنچنے سے پہلے لوگ افسانوں میں گم ہو گئے۔ میرا جی کو اپنے مداحوں اور محضروں کی اس غلط نظری کا خود بھی احساس تھا۔ شاید اسی لیے، انہوں نے یہ ضروری سمجھا کہ اپنے ذاتی عقیدے کی وضاحت کر دیں:

یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام کو ترک کیا۔ میں ایک خدا کو اب بھی مانتا ہوں۔

مگر میں نے حضرت مرفاروقؒ تک اسلام کو سمجھا ہے۔ اس کے بعد مجھے اسلام کی اصل

مثل نظر نہیں آئی۔ لیکن مجھے قرآن پڑھ کر اب بھی غش آ جاتا ہے۔ (45)

ظاہر ہے کہ شاعری میں ذاتی عقیدے کا اظہار بہر نوع شعری طریق کار کا تابع ہوتا ہے۔ میرا جی طبعاً شعوراتی دیومالا کے بجائے تجسیمی دیومالا سے دلچسپی رکھتے تھے۔ اسلامی فکر بنیادی طور پر تجسیمی طرز احساس کی نفی کرتی ہے۔ اس کے علاوہ، میرا جی کا شعوری طریق کار بھی مجر د فکر کے ساتھ زیادہ دور تک نہیں جاسکتا تھا۔ اگر وہ اپنے ذاتی عقیدے (اسلام) کو اساطیری اظہار کا ذریعہ بناتے تو انہیں بہر طور اسلام سے وابستہ تہذیبی حدود کو قبول کرنا

پڑتا۔ اس لیے میراجی نے ایک اجتماعی دیو مالا کی طرف قدم بڑھایا۔ ان کا ماضی کا تصور چونکہ حالی کے برعکس ایک مخصوص تہذیبی اعمال نامے تک محدود نہیں تھا اور وہ اپنے ماضی کے تصور کو اپنے جذباتی تاثر سے الگ نہیں کر سکتے تھے، اس لیے انھوں نے اس دیو مالا کو اپنے تجربوں سے مربوط کیا جو ان کے بالینی بیجان کی متحرک تصویریں پیش کر سکے۔ اپنے آریہ ہونے کا ذکر میراجی کسی مذہبی اشتراک کے جذبے کی بنیاد پر نہیں کرتے۔ یہ اشتراک از اول تا آخر شافی تھا۔ میراجی کی مذہبیت بھی ان کے شافی تصور کا حصہ تھی، اس لیے میراجی قدیم تاترکوں اور آج کی بیت نسل (Beat Generation) کے پریشان مغز نوجوانوں سے یکساں مماثلت رکھتے ہیں، مگر چہ دونوں کے مسائل کی نوعیتیں جدا گانہ ہیں۔ مذہب اور تاریخ سے حالی اور اقبال کا رشتہ معین اور استدلالی تھا۔ میراجی کا رشتہ کلی جذباتی اور ہم رشتوں کا مجموعہ جسے نہ اسلام کا نام دیا جاسکتا ہے نہ ہندومت کا۔ کرتن میں انھیں اپنے ذاتی آشوب اور تاترادیوں کی تشفی دکھائی دی اور اپنے منفرد تخلیقی مزاج کی آسودگی کا سامان، اس لیے بھگتی تحریک اور شاعری کے وہی حصے انھیں متاثر کر سکے جن میں حقیقت سے زیادہ زور مجاز پر اور روشنی سے زیادہ رنگوں پر ہے۔ ان کی لمسیت، لذت پرستی یا جسم کی پیاس کے حوالے سے روح کی پکار تک رسائی (لپ جوئے بار میں استمنا بالید کے ذریعے لاشعور کے تریبے کا عمل) تن آسانی میں ظاہری آرائش یا جسم کی سجاوٹ پر زور دینے کے باعث روح سے بے التفاتی، یا جسم اور روح کے ٹھوگ سے بے نیازی کے باعث پیدا ہونے والی الجھنوں کا احساس، ایسا ہر تصور اسی انداز نظر پر مبنی ہے۔ وسیع ترین نسبتاً غبار آلود صلح پر ان کے گیتوں اور متعدد نظموں مثلاً نجویک، ایک منظر، جنگل میں ویران مندر، آجنا، رس کی انوکھی لہریں سے میراجی کے فکری اور تخلیقی میلانات کی اسی جہت پر روشنی پڑتی ہے۔ میراجی کی منظر یہ نظموں یا ان نظموں میں جہاں جنگل کی علامت کے گرد سارے رنگ رقصاں دکھائی دیتے ہیں، (مثلاً جنگل میں ویران مندر، قناتو راہ، تنہائی، کھنور،) مراجعت کی وہ لہر نہیں ملتی جس نے جدیدیت کے ایک باقاعدہ فکری میلان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ مصنفی محاشرے کی پریشان سامانی کے تاثر میں، ہر چند کہ ان نظموں سے فطرت کی طرف واپسی کے رجحان کا استخراج ممکن ہے (خاص طور پر قناتو راہ (46) سے)، تاہم ان کی مجموعی فکر کے پیش نظر، جنگل کو شہر نگار سے ان کی دلچسپی کا اشاریہ یا دروں بنی کو محفوظ رکھنے کا وسیلہ سمجھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ دھیان کی موج کا بے روک سفر جنگل کے اتھاہ اور گنبد سناٹے میں شہروں کی پر شور فضا کی بہ نسبت زیادہ ہل ہے۔ میراجی کے لیے جنگل کی تاریکی، تنہائی اور خاموشی مصنفی شہر کے شور شرابے سے نجات یا دوسرے لفظوں میں فرار کا ذریعہ نہیں تھی، نہ وہ شعور کی جیتی ہوئی روشنی سے گھبرا کر اندھیرے کو اپنی آماجگاہ بنانا چاہتے تھے۔ وہ خود کو کھونا نہیں بلکہ پانا چاہتے تھے۔ جنگل ان کے لیے دراصل باطن کے نور کی حفاظت یا جسم اور روح کے ٹھوگ اور دھیان کے شغل کو قائم رکھنے کا وسیلہ تھا، جہاں وہ اپنے سکوت سے

ہمسکام ہو سکتے تھے اور اپنی رنگ اور رس کی پیاس بجھا سکتے تھے۔ جدیدیت کے میلان یا نئی شاعری اور میراجی کی فکر کے مابین امتیاز کی یہ لکیر بہت اہم اور توجہ طلب ہے۔ میراجی اصلاً ایک مضحکم شائق اور جذباتی نظام کے شاعر ہیں۔ صرف موجودہ عہد کے تمدنی مسئلے کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کے عرصہٴ حیات میں موجودہ عہد کی شاعری کا منہر نامہ، بعض بنیادی عناصر کی شمولیت کے باوجود ادھر اٹھا۔ البتہ میراجی نے چونکہ کسی مخصوص سماجی یا سیاسی فلسفے کے حوالے سے اپنی ذات اور کائنات کا مشاہدہ نہیں کیا اور اپنی نظر کو کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں بنایا، اس لیے ان کی حسرت زندگی اور اس کی ہنگامہ خیز تبدیلیوں کے ساتھ بدلتے ہوئے فنی اور فکری معیاروں سے بھی بچا نہیں رہی، اور ان کی نگارشات میں ایک خاموش طریقے سے موجودہ عہد کے آشوب سے متعلق مسائل بھی در آئے۔

”کلرک کا نمہٴ محبت“ میں سماجی مشین کے ایک بے نام پرزے میں تبدیل ہونے والے آدمی یا ”مکھنٹے ہوئے ریختے ریختے“ میں عصری زندگی کی یکسانیت، بے رنگی اور استکھاہٹ کی اندوہ پرور تصویریں، میراجی کے ذاتی آشوب کے بجائے ان کے عہد کے عام آشوب کی ترجمان ہیں۔ لیکن جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ نئے انسان کے فوری یا عصری مسائل کی تعبیر تو جیہدہ کا نام نہیں، اور ہر عہد کی طرح موجودہ عہد کا انسان بھی بالکل سامنے کی (Avant-Garde) الجھنوں کے علاوہ ان قضیوں میں بھی لوث ہوتا رہتا ہے جو ایک ابدی اور لامکانی بعد رکھتے ہیں، اس لیے میراجی کی متعدد نظموں میں بیک وقت ایک زمانی اور لازمانی تناظر کی گونج سنائی دیتی ہے، سمندر کا بلا دامن موت کی آفاق گیر حقیقت اور دوام کی لا حاصل آرزوؤں سے ہمساز زندگی کا تصادم، جسم کے زوال اور فنا کی اس الجھن کا ترجمان ہے جو بقول ژید ہر حقیقی ذہن کا آجیب ہے یا فلسفہٴ شعر کی بنیادی حقیقت۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ اجتماعی خودکشی کے آزار میں جلائی انسانیت کا کھٹب بھی بگولوں کے تند بھوتوں، بے برگ صحرا اور ہر صدہ کو مٹانے کی دھمکی دیتی ہوئی انوکھی اور ٹھکی ماندی صدی کی علامتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ میراجی نے اس کرب پر دھیان کی آسائشوں کے حصول سے فتح پالی اور اپنی قلم جاترئی کے خاموش ناظر کی طرح حقیر و جہل اور اختیار و بندگی کا ازلی وابدی تماشا دور سے دیکھتے رہے۔ دھیان کی چھایا کے مرکز سے اُن کی نگاہ کبھی نہیں ہٹی۔ (47) ان کے مطالعے میں سب سے بڑی غلطی (جو بہت عام ہے) یہ ہوئی کہ ان کے پیش کردہ ہر تجربے کو انہی کی ذات کا عکس سمجھ لیا گیا۔ میراجی کے صیغہٴ اظہار کی انوکھی جہت بھی، جس سے اردو کی رسمی شاعری یا اس شاعری کا تربیت یافتہ مذاق نا مانوس تھا، ان کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلانے اور قاری کو ان کے وسیع شائق اور جذباتی پس منظر سے الگ کر کے معیہٴ اور قطعی نتائج تک لے جانے کی کسی قدر ذمہ دار ثابت ہوئی۔ میراجی اپنے پیچیدہ اور نہ اسرار تجربوں کو نئے لسانی ڈھانچوں کے بغیر شاید منکشف ہی نہیں کر سکتے تھے۔ ان کے یہاں خود سے باتیں کرنے کا رجحان چونکہ نمایاں ہے اس لیے انہوں نے زندگی کے تماشے میں

شامل دوسرے کرداروں کی حقیقت کا بیان بھی اکثر خود کلامی کے لہجے میں کیا۔ ان کرداروں کی حیثیت جدا جدا تھی، مگر چاند کے تجربے میراجی کی ذات سے بھی ایک مضبوط ربط رکھتے تھے، لیکن بعض تجربوں کے ربط کی نوعیت شاہد و مشہود کے ربط باہم سے مماثل ہوتی ہے جس میں شاہد کی نظر مشہود کی داخلی اور خارجی ہیئت کے تعین پر اثر انداز ہوتی ہے اور مشہود کا اثر شاہد کی نفسی اور حسی صورت حال میں تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ مشہود سے مکمل لائق اسی صورت میں ممکن ہے جب دیکھنے والی آنکھ کی حیثیت کسی خود کار مشین سے مختلف نہ ہو۔ اس لیے ایلین کی نکتہ بنی اور اس کے شخصیت سے مکمل گریز کے نظریے کی تراسر دلیلوں کے باوجود، تخلیقی عمل میں ذات کے اظہار اور نمود کی پیچیدہ منطق تقریباً ناقابل تردید ہے۔ میراجی نے ہر مظہر کو اپنی نگاہ سے دیکھا اس لیے ہر بیرونی صداقت اور تجربے کے اظہار میں، اس صداقت یا تجربے سے ان کے انفرادی رشتے کی بازگشت فطری تھی۔ لیکن ان کی خود کلامی کی تکنیک سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ ہر تجربہ ان کی سوانح کا حصہ تھا، کوئی جواز نہیں رکھتا۔ تخلیقی اظہار و عمل میں بیرونی تجربے سے قرب اور اس سے فاصلے کا احساس، دونوں یکساں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ جہاں تک میراجی کا تعلق ہے، اس مسئلے پر کسی بحث اور قیاس آرائی کی گنجائش نہیں کہ وہ ادب کو ذات کا عکاس سمجھتے تھے لیکن یہ ذات ان کے نزدیک زندگی کے تمام معنی خیز پہلوؤں پر محیط ہوتی تھی۔ اس لیے اس کی وساطت سے ادب میں ایسے معاملات و مقدرات کے اظہار کی راہ بھی نکلتی تھی جو زندگی کی کلیت سے مربوط ہوں، خواہ کسی فروے ان کا رابطہ ذاتی نوعیت کا نہ ہو (48)، میراجی کی شاعری میں پورے آدمی کی موجودگی کا پس منظر، زندگی کی کلیت سے میراجی کی آگہی کا تیار کردہ ہے۔ ان کی شریقت (مراوی معنوں میں) شرق و مغرب کی آویزش کے سبب رونما ہونے والی ایک عالمگیر جذبائی، نفسیاتی اور فکری لہر کا نقش یا تمام تھی جو چند ترمیمات اور اضافوں کے بعد جدیدیت کی شکل میں ادب کے ایک موثر میلان کی حیثیت سے نمودار ہوئی۔ ان کے جذب اور بودگی نے انہیں اپنے دھیان کے دائروں سے باہر نکلنے نہیں دیا۔ تاہم جدیدیت کی فکری بنیادوں کے کئی گوشے ان کی نگاہوں میں روشن تھے۔ میراجی کے حسب ذیل اقتباسات، چند اختلافی نکات کے باوجود اس امر کی شہادت دیتے ہیں: (ان نکات کی وضاحت حواشی میں کر دی گئی ہے)

_____ آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے۔ لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اور اصل والی بات اب نہیں رہی۔ لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے لیے جس خلوص کی ضرورت ہے، سوچ کی جو گہرائی اور کار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی، یا کم سے کم نشی جاری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دوری رہتا ہے۔ ... نیا شاعر

اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں۔ لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔ کب تک اسے یوں ہی کھڑا رہنا ہے۔ حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ (الف) نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے۔ (ب) لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے سے عکس میں محو ہے۔ اس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ گھریلو زندگی کے جھیلے میں سب عمر بسر کر دیتے ہیں۔ وہ اب اکیلا ہے اور اسے سہارے کی جستجو ہے۔ (ج) کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے۔ کبھی صحیح سہارے تک پہنچ کر بھی اسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اسے سجانا ہے، نئے روپ میں ڈھالنا ہے اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے۔

... شہروں کے فاصلے مٹے۔ نئی تعلیم آئی... تعلیم اور تجارت کی آسانوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ منٹے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشوونما پانے لگا۔ (د) وہ احساس جسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کسٹری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں، اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتار حیات کی تیزی نے، جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلا یا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چاروں کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لیا جائے۔ (49)

گزشتہ صفحات میں میراجی کے شعری طریق کار اور محرکات کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ جدیدیت کی فلسفیانہ بنیادوں کے کئی عناصر میراجی کے تخلیقی شعور کی ترتیب و تشکیل میں مدد ہوئے تھے اور ان کے نظام افکار نیز فنی تصورات میں کئی ایسے رنگ شامل دکھائی دیتے ہیں جو ان سے پہلے اردو کی شعری روایت میں نایاب تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ حقیقت بھی مسلم ہے کہ میراجی کی شاعری کی جڑیں ان کے جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت دور تک پیوست ہیں۔ چنانچہ اس کی تقویم میں اس کے مخصوص انسلالات کو کسی بھی طرح مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اپنے علامتی مفہوم میں یہ روایت چونکہ فرانسیسی اشارت پسندوں یا دیار مغرب کے بعض رند مشرب شعرا کے تہذیبی، نفسیاتی اور جذباتی رویوں سے مماثلت کے متعدد پہلو رکھتی ہے، اس لیے میراجی کی

شاعری کو ایک وسیع تر زاویہ اور اک کے آئینے میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اُن کا اجتہاد یہ ہے کہ اپنی شاعری کے لیے انھوں نے تقسیم و تجزیے کے تقسیمی معیاروں کو خیر باد کہہ کر نئے تخلیقی اصولوں کی ضرورت کا احساس دلایا اور اپنی بصیرت کا رشتہ جس جتنی روایت سے جوڑا وہ اردو شاعری پر جمی روایات کے تسلسل کی نفی کرتی ہے، نیز انیسویں صدی کے مقصدی اور افادی ادب کی تحریک اور اس کے فروغ کے ساتھ سامنے آنے والے اردو شعرا کے لیے یکسر نامانوس ہے۔ راشد کا خیال ہے کہ میراجی کی شاعری مجموعی طور پر ”انسان کی ابدی تلاش کی تحویل ہے جس کے راستے میں انسان شہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تاکہ اپنی آئندہ خودی کو دوبارہ پانکے، جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن نہیں۔“ (50) میراجی کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے کسی بیرونی حقیقت کی استعانت یا مذہبی عقیدے یا سماجی اور سیاسی نظریے کی مدد کے بغیر فرد کے ذاتی نظام جذبات سے اخلاص کو شرط بنا کر اس تلاش کی سمت کا پتہ لگایا۔

راشد اور میراجی پر گفتگو کے آغاز ہی میں یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ راشد حلقہٴ ارباب ذوق کے شعور کی حیثیت رکھتے تھے اور میراجی اس کے قلب کی۔ یہ اجتماع حدتین نہیں بلکہ دو سطحوں کا اتھال تھا یا چند نقاط پر دو منفرد شخصیتوں کے جدا جدا زاویہ ہائے نظر کا اتفاق۔ اس لیے میراجی اور راشد کی شاعری کے بنیادی امور میں تفاوت کے کئی پہلوؤں کے باوجود مماثلت کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ مثلاً اشتراک حقیقت نگاری کے ترجمان ادب پر میراجی کا اعتراض یہ تھا کہ اس تحریک کے علمبرداروں نے ”ترقی پسند ادب کو محض اشتراک کی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔“ (51) راشد بھی اس پر یوں معترض ہیں کہ ”ترقی پسندوں کے نزدیک شاعری کا مقصد اُس نظریے کی تبدیلی کے ساتھ ہیروئی کرنا ہے جسے ایک مخصوص گروہ کے لوگ اجتماعی طور پر واضح اور ناقابل تردید سمجھتے ہوں۔“ (52) یعنی دونوں شاعری کو بیرونی ہدایت کے جبر سے آزادی دلانے اور اسے انفرادی تجربے کا اظہار بنانے پر زور دیتے ہیں۔ دونوں پر منفی، شکست خوردگی، جش مرینہ ذہنیت اور داغلیت پرستی نیز اسلوب اظہار کے اعتبار سے ابہام زدگی کے الزامات عاید کیے گئے۔ دونوں کو یکساں طور پر ادب کے تعمیری رول یا ادیب کی سماجی ذمہ داریوں کا منکر قرار دیا گیا۔ دونوں نے اس حقیقت پر زور دیا کہ زندگی کی کلیتہ کو سمجھنے کے لیے اپنے باطن کی غواشی ضروری ہے، چنانچہ دونوں نے فن کی معنی خیزی کا بھید انفرادیت کی شناخت کے ذریعے پایا۔ دونوں نے اسلوب شعر کی جستجو میں ایمان کے حلیم شدہ سانچوں کے بجائے اپنے تجربات و کوائف کے تقاضوں کو پیش نظر رکھا اور اظہار کی دقتوں کے سبب زبان کے وسیع تر امکانات تک رسائی کی کوشش کی۔ دونوں نے انسان کی روحانی سرشاری کے تصور کو، جس کا سلسلہ تصوف کی قدیم روایت سے اقبال کی مثال پرستی تک پھیلا ہوا ہے، یا

مخلص جسم کے حقوق کی ادائیگی کے نظریے کو جسے ترقی پسندوں نے رواج دیا، خام سمجھا اور وجود کی سرشاری کے تصور کو ایک ذاتی نصب العین کی حیثیت دی۔ دونوں کے یہاں جذبے کی تنظیم اور فشار کی وہ کیفیت ملتی ہے جس نے ان کی شاعری کو ذاتی مہجرات کی سطح سے اٹھا کر ہمہ گیر انسانی تجربے کا عکس بنادیا ہے۔ دونوں کے یہاں اس ثقافت کے نشانات روشن دکھائی دیتے ہیں جو تخلیقی ثقافت کی شکل میں قومی اور جغرافیائی حدود کو عبور کر کے ایک عالمگیر قوت بنتی جا رہی تھی (گرچہ اس ضمن میں دونوں کے یہاں درجات کا فرق بہت واضح اور توجہ طلب ہے۔) لیکن، ان مشترکہ عناصر کے باوصف، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، میراجی کی شاعری کی جڑیں ان کے طبعی اور جغرافیائی اور ثقافتی ماحول میں بہت گہری ہیں، نیز میراجی کو اپنے انفرادی مذاق و مزاج کے جبر کے باعث رس اور رنگ (دوسرے لفظوں میں پیکر تراشی اور مہیمہ سازی) کے سحر سے جوہنی اور جذباتی لگاؤ تھا، اس نے ہندوستانی اسلوب حیات اور مغربی افکار و اقدار کے انہی پہلوؤں کی جانب انہیں متوجہ کیا جو ان کی شریعت سے ہم آہنگ ہو سکتے تھے۔ اس لیے میراجی کے یہاں زندگی کے بدلتے اور بکھرتے ہوئے ابعاد کا احساس اتنا بسیط نہیں جتنا راشد کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ میراجی نے تحلیل نفسی یا فرائڈ اور یونگ کے تصورات سے اپنی دلچسپی اور موانست کے باعث وجود کی گتھیوں کو سلجھانے میں نفسیاتی تجربے کے نسبتاً خاموش اور متوازن طریق کار سے مدد لی۔ وہ آہستہ آہستہ شعور کی سطحوں سے گزر کر لاشعور کی گہرائیوں تک پہنچتے ہیں، ان سطحوں کو منتشر کیے بغیر، اور جیسا کہ شروع ہی میں اشارہ کیا جا چکا ہے، زندگی کے ہنگامہ رستخیز پر ان کی نگاہ دور سے پڑتی ہے، ایک حق آگاہ عارف کی طرح جو ساحل سے نیم موج اور گرداب کی ہلاکت کا اندازہ لگا لیتا ہے اور کسی طوفان کو اپنے دھیان کی تنظیم اور طبیعت کے ظاہری سکون پر غالب نہیں آنے دیتا۔ ان کی وجودیت، سالمی ہونے کے باوجود اجتماعی نصب العین کے تصور سے عاری ہے۔ ماضی ان کے لیے زماں کے مسلسل گھومتے ہوئے (Cyclical) دائرے کا ایک تابندہ نقش ہے جو حال کا تعاقب کر رہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ حال کی تلاش و جستجو کا مرکز بھی ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کا ذریعہ ہیں۔ ان کی مذہبیت، نشاط روح کو اپنا مدعا نہیں بناتی اور جسم کی ضرورتوں کا لحاظ رکھے بغیر آسودگی کے نقطے تک نہیں پہنچتی۔ ان کی فطرت پرستی زندگی کے جمال کی پرستش کا ہی ایک روپ ہے اور ان کے شعور کی خواب آلودگی، دنیا کے خیر و شر کی تلخ و ترش حقیقتوں سے ایک واضح جذباتی بعد کا نتیجہ۔ اسی لیے میراجی کے یہاں جرم اور خوف کا وہ عنصر تقریباً ناپید ہے جو گناہ گاری کے عمل میں اپنی حصے داری کے احساس اور ا لیے کے سبب بنی شاعری میں رونما ہوا ہے۔

بیسویں صدی کے فلسفیانہ تصور رات کا ارتقاء، بیسویں صدی کے مخصوص سماجی، سیاسی، اقتصادی اور فنی انقلابات کے پس منظر میں ہوا۔ سائنس اور سیاست نے استحصال اور استعمار کی جن قوتوں کو فروغ دیا ان کی

بازیگری کے نتیجے میں، نئے انسان کے مسائل، مادی اور روحانی، ہر سطح پر پیچیدہ تر ہوتے گئے۔ جدیدیت کا فکری جواز مہیا کرنے والے تمام فلسفیانہ تصورات کی دیواریں انسانی مسائل کی اسی پیچیدگی کی بنیادوں پر قائم ہیں۔ سائنس کے غرور بجا اور اشتراکیت پر اعتماد دونوں میں کی آنے کا حقیقی سبب یہی ہے کہ نئے انسان کے مسائل دونوں کی کامرانیوں کے باوجود حل نہیں ہو سکے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد ان مسائل کی شدت کے احساس میں عالمگیر پیمانے پر اضافہ ہوا، چنانچہ میرا جی نے نئے سوالات کی جو آہٹ محسوس کی تھی اُس کی لے رفتہ رفتہ تیز تر ہوتی گئی۔ ان حالات کا تقاضہ یہ تھا کہ شعور و لاشعور کے تجربات کو چاک کر کے، نئے انسان کے بنیادی مسائل کی حقیقت اور اس کی ذہنی تہذیبی، سیاسی اور معاشرتی صورت حال کے تمام پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے۔ علاوہ ازیں، ان تضادات کا احاطہ کیا جائے جو انسان کو بظاہر پارہ پارہ کرنے کے باوجود اس کے باطن سے نمودار ہوتے ہیں۔ یہ کشمکش صرف جسم اور روح کے مابین جاری نہیں بلکہ ان تمام منطقوں پر پھیلی ہوئی ہے جن کا انسانی شخصیت کے کسی نہ کسی بعد سے گہرا تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ اس کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور نہ اس کے مسائل کی نوعیت۔ وہ صرف جسمانی سطح پر زندگی گزار سکتا ہے نہ صرف روحانی سطح پر۔ ضرورتوں کے جبر اور جتنوں کے دباؤ نے اس سے تحریک و بدچھین لی ہے۔ ایک کی قوم پرستی دوسرے کے لیے استحصال کا بہانہ ہے۔ بدی کشش انگیز محسوس ہوتی ہے اور تنگی ایک بے رنگ و بے اثر حقیقت۔ ایسی صورت میں اس کے لیے یہ فیصلہ دشوار ہوتا ہے کہ وہ اپنے جذبہ و عمل کو کس راہ پر لگائے کیونکہ فیصلے کی استعداد اور عمل کے ارادہ و اختیار کی قوتوں پر اس کی گرفت کمزور ہوتی جا رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیچ در پیچ مسائل اگر شعر و ادب کے ذریعہ حل ہو سکتے تو انسانی جذبہ و شعور کے دوسرے شعبوں کے مقابلے میں ادبی اور تخلیقی اظہار کی سرگرمیاں زیادہ موثر اور کار کشا دکھائی دیتیں۔ لیکن واقعہ اس کے برعکس ہے۔ انسانی تاریخ و تہذیب کے اولین ادوار سے اب تک تلقین و تبلیغ کے جتنے سرچشمے انسان کی رہنمائی کے لیے سامنے آئے اور زندگی کا جو بھی دستور العمل ان کی وساطت سے تشکیل دیا گیا، انسان ارادی اور غیر ارادی دونوں اعتبارات سے ان کی تردید کرتا رہا۔ عصری تہذیب انسان کے اس طرز عمل کا نقطہ عروج ہے۔ جدیدیت ادبی پیرایہ اظہار میں رشد و ہدایت کے کسی طور کو اس لیے اپنا شعار نہیں بناتی اور انسان کی حقیقی صورت حال کے فن کارانہ انکشاف کو اپنا مقصد جانتی ہے۔ میرا جی کے یہاں اس صورت حال کی احاطہ بندی کسی بیرونی مقصد سے مشروط نہیں ہوتی، نہ وہ، اپنے ترقی پسند معاصرین کے برعکس، طے شدہ مفروضات اور نتائج کے ہم رکاب دکھائی دیتے ہیں۔ پھر بھی میرا جی کی شاعری میں اس صورت حال سے پیدا شدہ المیاتی احساس کی ایک زیریں لہر کے باوجود اس صورت حال کے تنوع کا وہ ادراک نہیں ملتا جس کی مثال راشد کی شاعری پیش کرتی ہے۔ راشد میرا جی کے معاصر تھے لیکن انھیں میرا جی کے بعد کی دنیا کو دیکھنے اور برتنے کا موقع بھی ملا۔ پھر یہ بھی

ہے کہ راشد نے جسم اور روح کی کشاکش سے پیدا شدہ خسی اور جذباتی کیفیات کے علاوہ اس کشاکش کے ماویٰ اور تاریخی منظر نامے کو بھی شروع سے ہی پیش نظر رکھا۔ ان کا ایک اقتباس ہے:

_____ اگر میرے طرز فکر سے بعض نظموں کو "جنسی" سمجھ کر الگ کر دیا جائے اور باقی نظموں میں جو "جنسی" نہیں ہیں کسی جہتی زوال کے آثار تلاش کیے جائیں تو یہ زیادتی ہوگی۔ کیونکہ جنسی ہم آہنگی بہ نسبتہ الگ چیز نہیں۔ اس کا انسان کی معاشرتی، معاشی، سیاسی اور تہذیبی ہم آہنگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جہاں تک میں اپنی شاعری کے مفہوم یا غرض و غایت تک پہنچ پایا ہوں، میں سمجھتا ہوں کہ میری شاعری اسی کامل ہم آہنگی کی تلاش میں سرگردانی کی ایک کوشش ہے، کیونکہ اس ہم آہنگی کے بغیر نہ فرد کی آزادی قائم رہ سکتی ہے نہ سیاست میں اسے کوئی کامرانی حاصل ہو سکتی ہے۔ نہ وہ زندگی کی فیاضی اور فراوانی سے بہرہ ور ہو سکتا ہے۔ اپنی بعض نظموں میں، میں نے خیر و شر اور ابرمن و یزداں کے الگ الگ وجودوں سے بھی انکار کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تصورات اپنی موجودہ شکل میں انسان کے "مذہبی نشاط" کے راستے میں بھی حائل ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ خیر و شر اور ابرمن و یزداں کا کوئی امتزاج پیدا کر لیا جائے یا غالب کے الفاظ میں "بہشت کو اٹھا کر دوزخ میں ڈال دیا جائے" تاکہ ان میں تیز کرنے کی بدی دنیا میں باقی نہ رہے۔ (53)

اس اقتباس کے ساتھ جب راشد کے حسب ذیل الفاظ پر نظر پڑتی ہے تو ایک معنی خیز تضاد سامنے آتا ہے۔ راشد نیکی اور بدی کے الگ الگ وجودوں کے منکر ہیں اور انسانی زندگی کو اس کے اندھیرے اور اُجالے دونوں کی امتزاجی وحدت کے طور پر دیکھنے کے داعی۔ لیکن جب وہ نیکی اور بدی کی تفریق یا سماجی اخلاق کے رسمی تصور کی روشنی میں کوئی فیصلہ نافذ کرنے سے انکار کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ جب وہ اس وضاحت کے بعد کہ "تلقین سے تو یوں بھی میں متغیر رہا ہوں کیونکہ تلقین کرنے والا خود کو منبر پر اور لوگوں کو صلب نعلین میں بیٹھنے ہوئے دیکھنا چاہتا ہے۔ میں نے کبھی خود کو اس کا اہل نہیں پایا" یہ بھی کہتے ہیں کہ

... میری نظم انتقام جو غالباً سب سے زیادہ بدنام نظموں میں سے ہے، کسی انتقام کی تلقین نہیں کرتی بلکہ یہ اس آدمی کی ہنسی نشاط اندوزی پر تنقید کی حیثیت رکھتی ہے جو جنسی عمل کو اپنی تکمیل کے بجائے انتقام _____ سیاسی انتقام کے لیے استعمال کرتا ہے اور اس طرح گویا دہرے جرم کا مرتکب ہوتا ہے۔ اس نظام کا یہ منشا ہرگز نہیں کہ یوں سیاسی انتقام لینا چاہیے۔ (54)

تو تنقید اور تلقین کے حدود میں اصلاً کوئی امتیاز باقی نہیں رہ جاتا، بجز اس کے کہ تلقین میں مخاطب کی موجودگی کا احساس ناگزیر ہوتا ہے اور تنقید خود کلامی کے ذریعہ بھی کی جاسکتی ہے۔ یعنی فرق صرف لہجہ اور اظہار کی نوعیت کا ہے۔ مقصد دونوں صورتوں میں یکساں ہوتا ہے۔ زندگی اور شاعری کی طرف راشد کے زاویہ نظر کا یہ پہلو اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس سے ان کے فکری حدود کی تعیین میں بھی مدد ملتی ہے اور چنی ارتقا نیز شعری تصور کی بنیادوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اگر ان کی نظموں کو مختلف تجربات و کوائف کی تنقید سمجھ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ماورا (پہلی اشاعت 1941ء) سے ایران میں اجنبی (پہلی اشاعت 1955ء) تک مختلف مسائل سے متعلق نظمیں کسی نہ کسی ایسے ”افادی“ روپے کی ترجمانی کرتی ہیں، جس کی اساس مشرق کے چند مخصوص تہذیبی اور سیاسی مطالبات ہیں۔ کرشن چندر نے ماورا کی پہلی اشاعت کے تعارفی مضمون میں لکھا تھا کہ ”مشرقی روح کے مٹ جانے کی خواہش کا اظہار دور جدید کی شاعری میں راشد کے سوا کسی شاعر کے کلام میں موجود نہیں“ (55) سائنسی تہذیب کے عروج نے مشرقی اسلوب حیات، مذہب اور تمدنی اقدار پر جو ضرب لگائی تھی اس کے نتیجے میں ارض مشرق پر محیط افسردگی اور جمود کی عام فضا نے ماورا کی بیشتر نظموں میں ایک غم آلود متانت اور کہیں کہیں اعصابی دباؤ کے سبب غم و غصے کی کیفیت پیدا کر دی ہے لیکن غم و غصے کی بیجانی کیفیت بھی نگار کے آہنگ سے دب جاتی ہے۔ نیچے ماورا کی بیشتر نظموں میں جذباتی واردات کے بیان کے باوجود ایک منطقی ماحول ملتا ہے۔ ان نظموں میں بالواسطہ طور پر مشرق کی سماجی زندگی کی از سر نو تنظیم اور مغرب کی استعماری طاقتوں سے اس کی رہائی کے جذبے کا اظہار ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ راشد نے مذہب کے مردودہ تصور، سماجی اخلاق اور رسوم و روایات کی کہنہ کی اور فرسودگی پر بھی ضرب لگائی ہے۔ راشد نے ترقی پسند تحریک کے قبائلی طرز فکر سے تو خود کو الگ رکھا لیکن ان کی چنی واردات کا اظہار ماورا کی ابتدائی نظموں میں جس طرح ہوا ہے، اس پر بیک وقت اختر شیرانی کی رومانیت اور اشتراکی انقلاب پسندی کے میلانات کا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً انسان میں بنی آدم کی ذلت کی تمام تر ذمے داری وہ مجھ بول مذہبیت کے سر ڈال دیتے ہیں اور غریبوں، جاہلوں، مردوں، بیماروں، بے کسوں، اور لاچاروں کے علاوہ درو سے خدا کو قاصد سمجھتے ہیں۔ (56) ”میں اسے واقف الفت نہ کروں“، ”رخصت“، ”خواب کی بستی“، ”میری محبت جواں رہے گی“، ”عہد وفا“، ”جرأت پرواز“ اور دوسری کئی نظموں میں محبت کا دینی ماورائی اور تقدس بردوش تصور ملتا ہے جو اختر شیرانی کے یہاں ریمائے، سلمیٰ اور عنذرا کے رومانی ہیولوں کو اور فیض کی شاعری میں محبت اور فرض کی کشش کے احساس کو جنم دیتا ہے۔ بادی النظر میں رومانیت اور منطقی ماحول کی اصطلاحیں متضاد محسوس ہوتی ہیں لیکن راشد نے ان نظموں میں بیشتر ترقی پسندوں کی طرح رومان اور حقیقت کے مابین مفاہمت کی ایک راہ نکال لی ہے۔ ترقی پسندوں نے اشتراکیت کے پرچار کے لیے مغرب کی بورژوا

سیاست کو بین الاقوامی سماجی مسائل کے آئینے میں دیکھا تھا اور اپنے مقاصد کو ایک معینہ سمت دی تھی جس کا خاتمہ ”بورژوا سیاست“ کی ہلکت اور ”پرولتاری سیاست“ کی کامرانیوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک سرمایہ دار ملکوں کی آمریت سے پہلا پیمانہ اقوام کی تمام تر انجمنیں محض اقتصادی بد حالی کی دین تھیں۔ یعنی مارکسزم کے فلسفے کو انھوں نے انسان کے مادی اور جسمانی وجود کی احاطہ بندی تک محدود کر دیا اور اس کے ذہنی اور جذباتی مسئلوں کو صرف اقتصادی رشتوں سے مربوط سمجھتے رہے، مذہب، باعد الطبیعیات، تہذیب، دیوالا، ان سب کی توجہ انھوں نے اسی زاویہ نظر کی وساطت سے کی۔ راشد کے یہاں فکر کا یہ واحد مرکز سفر ماوراء کی ابتدائی نظموں میں بھی نہیں دکھائی دیتا اور متذکرہ بالا نظموں میں کسی کا بھی خاتمہ طے شدہ نتیجہ پر نہیں ہوتا، نہ ہی ان نظموں میں وہ رجائیت ملتی ہے جس سے ترقی پسند شاعری سماجی مقاصد میں کامیابی اور نظریے کے لازوال استحکام پر اپنے مکمل ایمان کے باعث، شراپور دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ماوراء کی کئی نظمیں جن کا آغاز رومانی اور جذباتی فضا کے ساتھ ہوتا ہے ایک منطقی تسلسل کے ساتھ اپنے انجام تک جاتی ہیں۔ مثلاً شاعر در ماندہ اور شرابی دونوں میں ”در ماندی دے چارگی“ اور ”سینہ سوزاں کی آگ“ کا پس منظر افرنگ کی دریوزہ گری اور در افرنگ کی غلامی کے معین واقعے پر پھیلا ہوا ہے۔ اور تا وقتے کہ ان نظموں کو عام ترقی پسند شاعری کی پیروڈی یا اس پر طنز کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے، ان میں فکر کا کوئی ایسا رنگ نہیں ابھرتا جو انھیں رومانی انقلاب پسندی کے تھور سے ممتاز کر سکے۔ ایک اور ظلم اجنبی عورت میں خوابوں کی منگنی کا ذمے دار راشد نے اجنبی دست غارت گر، دیوار رنگ و دیوای ظلم کو ٹھہراتے ہوئے ارض مشرق کے اس لیے پراظہار تاسف کیا ہے کہ مغرب کے میدانوں میں دشمنوں کا سامنا ارض مشرق کے باشندے جن تناؤں کی حرمت کے باعث کر رہے ہیں، ان کا مشرق میں نشان تک باقی نہیں رہ گیا یا دوسرے لفظوں میں مشرق ایک ارض المیت یا خراب بن چکا ہے، تناؤں کی حرارت سے یکسر عاری۔ ان میں سے بیشتر نظموں میں خیال یا تجربے کی منطق کسی پیچیدگی کا پتہ نہیں دیتی اور اپنے معینہ انسلالات کے باعث ان کا تاثر محدود ہو جاتا ہے۔

آرکیٹائپیکلش کا قول ہے کہ ہر شاعری کا ”موضوع“ انسانی تجربہ ہوتا ہے اس لیے اس کا ”معرض“ بھی نوع انسان کو ہونا چاہیے..... اور شاعر کے لیے یہ بہانہ فضول ہے کہ انسانیت اس کی بات نہیں سنے گی (57) ظاہر ہے کہ شاعری نئی ہو یا پرانی، انسانی تجربے سے اس کی وابستگی ایک فطری امر ہے، لیکن شاعری میں قصہ اس منزل پر ختم نہیں ہو جاتا کہ شاعر نے اس میں جس تجربے کا بیان کیا ہے وہ انسانی ہے (غیر انسانی تجربے کا اظہار ممکنات کے دائرے میں شامل نہیں ہوتا) واقعہ کہ یک و بد کے عنوانات میں انسانی عمل کی مختلف ہیئتوں کی غانہ بندی کر کے ان پر انسانی اور غیر انسانی کی محنتی نگاہ دی جائے (شاعری کا بنیادی مسئلہ اظہار کی نوعیت اور

اس کی معنویت کے حدود کا ہے۔ اپنے طبعی، جغرافیائی، تاریخی، سماجی اور تمدنی رشتوں کی وضاحت و صراحت کے باوجود اگر کوئی شعری پیکر معنی کے پائدار نقش سے منور نہیں ہوتا اور یہ نقش (جو اس کی فنی قدر و قیمت سے مربوط ہے) اگر اپنے زمانی، مکانی اور شخصی حصار سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کی حیثیت صرف ذاتیات یا تاریخ کی ہوگی۔ راشد کی ابتدائی شاعری کا معنی خیز پہلو بھی یہی ہے۔ اس کا تاثر فکری اعتبار سے محدود ہونے کے باوجود ایک تخلیقی تجربے اور بحالیاتی عمل کی حیثیت سے نسبتاً زیادہ کشادگی کا پتہ دیتا ہے۔ مافیہ کی سطح پر ماوراء کی وہ تمام نظمیں جن کا موضوع ارض شرق کی محسوس و اماندگی کا المیہ ہے، اقبال کی قومی شاعری کی طرح کم مایہ ہیں۔ لیکن جو بات انھیں اقبال سے الگ کرتی ہے، یہ ہے کہ ان میں وہ سطحی تقاضا اور مظاہر نہیں جن سے اقبال کی وطنی اور قومی شاعری معمور دکھائی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے راشد کا طرز احساس نیا ہے۔ دوسرے ان نظموں کا رشتہ کسی معینہ نظریے یا عقیدے سے نہیں جوڑا جاسکتا جس کے بارے میں ترقی پسند شاعروں کی بیشتر قومی نظمیں دہی ہوئی نظر آتی ہیں۔ طرز احساس کی تازہ کاری کے سبب ماوراء کی چند نظموں میں نئی شعریات کا دھندلاؤ بھی دکھائی دیتا ہے جس کے مطابق نظم میں فکر کی خامی یا پختگی سے قطع نظر قومی بحیل کے تاثر کی موجودگی لازمی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ایک توجہ طلب حقیقت یہ ہے کہ ماوراء کی وہی نظمیں قومی بحیل کے تاثر کی ترسیل زیادہ کامیابی کے ساتھ کرتی ہیں جن میں راشد نے تاریخی واقعے کے بجائے جذباتی، اور افراد کی ذاتی واردات کو موضوع بنایا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ راشد نے مجر و فکر کے اظہار کی جگہ ان نظموں (مثلاً اتفاقات، گناہ، انتقام، خود کشی اور در پیچے کے قریب) میں محسوس استعاروں اور مشہود پیکروں کی مدد سے مختلف کرداروں کے خسی اور نفسیاتی کوائف کی عکاسی کی ہے اور ان کوائف تک رسائی فکر کے تجربے کے بجائے جذبے کی تحلیل کے ذریعے حاصل کی ہے۔ ان میں انھوں نے بالواسطہ طور پر تحلیل نفسی کے اس اصول کا تتبع کیا ہے کہ ذات کی حقیقت کا سراغ لگانے کے لیے شعور محض کے بجائے جسم و روح کی اکائی میں چسپے ہوئے بھیدوں کو سمجھنا ضروری ہے، کیونکہ یہی اکائی بحیل ذات کی اساس ہے۔ ان نظموں میں راشد کا طرز احساس و اظہار زبان و بیان کی بحیثیت کے باوجود میراجی کے لفظوں میں ”مغربی“ محسوس ہوتا ہے۔ ان میں اس نئے انسان کی مبہم تصویر دکھائی دیتی ہے جو مغرب میں پوری طرح بے حجاب ہو چکا تھا اور انسانی تجربے کے ایک عالمگیر استعارے کے طور پر شرق میں ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہا تھا۔

ایران میں ابھی کی پہلی اشاعت کے دیباچے میں راشد نے لکھا تھا کہ ”موجودہ شاعر اپنے بزرگوں کے ساتھ اپنے رشتے کی شکست پر خوش ہو یا نہ ہو، وہ اس شکست کے اعتراف پر مجبور ہے۔“ (58) اور اس کا سبب یہ بتایا تھا کہ قدیم شاعر کی تربیت کے وسائل اور شعور کے سرچشمے نئے شاعر سے مختلف ہیں۔ ”قدیم شاعر کی تربیت

میں علم الامنام، منطق، تصوف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی، سیاست اور جمالیات کو دخل ہے۔“ اس کے علاوہ سماجی حالات کی تبدیلی نے بھی ایک نئی حسیّت کی تشکیل میں حصہ لیا ہے، چنانچہ اجتماعی موت کی ہیبت یا اجتماعی زوال کے احساس اور اس کے ساتھ ساتھ انفرادیت کے خاتمے کے خوف نے موجودہ عہد میں انسان کے ”شعور و ادراک پر جتنا بار ڈال رکھا ہے اتنا بار انسان پر کبھی نہیں ڈالا گیا۔“ راشد کی فکر کا یہ موڑ جدیدیت کی طرف ان کے واضح فکری میلان کا نمائندہ ہے۔ اس لیے ایران میں اجنبی کی نظموں میں مشرق کے عام ذہنی اور جذباتی المیوں کے احساس کے باوجود راشد کے یہاں قومی یا نسلی یا سیاسی مصیبت کے بجائے اُس عالم گیر شعور کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں جو انسانی زوال کے ایسے میں خود اپنی شمولیت اور ذمّے داری کے احساس اور اپنی گناہ گاری یا ٹھمری کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ یعنی اب وہ افریقہ کی دیوارِ ظلم کے سائے میں اپنی مظلومی کا بہانہ ڈھونڈنے کی سعی نہیں کرتے اور عصری تہذیب کی فریب کاریوں میں اپنے اشتراک پر بھی نظر ڈالتے ہیں۔ اب ان کی ملامت کا مدف صرف سیاست افریقہ نہیں بنتی بلکہ افریقہ انحطاط کی ایک علامت بن جاتا ہے۔ اب مغرب پر ان کی تنقید کا رشتہ دانشوری کی اس روایت سے قائم ہو جاتا ہے جس کے اولین نشانات اقبال کی عقیدہ فرنگ میں ملتے ہیں اور اس کے ابعاد، انگریز کے ہاتھوں مشرق کی پسماندہ اقوام کی سیاسی شکست کے آفریدہ پیمان اور غصے تک محدود رہنے کے بجائے، ارض مغرب کی مآذیت زدگی اور تہذیبی عدم توازن کے وسیع تر مسائل تک پھیل جاتے ہیں۔ اب انھیں مربع ذات سے ٹھکڑے ہوئے ہجرت گزینوں کا قافلہ مشرق کی پہنائیوں میں بھٹکتا ہوا بھی دکھائی دیتا ہے۔ (59) اور اس لاسستی و بے حصولی کا الزام وہ کسی قوم کی سیاست کے بجائے تہذیب جدید کی ان غلط اندیشیوں کے سر ڈال دیتے ہیں جو رفتہ رفتہ پوری مہذب دنیا کے گرد اپنے جال پھیلاتی جا رہی ہیں۔

ایران میں اجنبی کی کئی نظموں (مثلاً من و سلوئی، تیل کے سوداگر، سومنات) میں ماورا کی فکری توسیع کے نشانات بھی ملتے ہیں۔ راشد اب بھی کبھی کبھی ایشیائیوں کو اسیرِ تاریکیوں اور ہریجنوں کو تنو کے آئین کا شکارِ ظلم دیکھ کر سیاست اور مذہب کی غلط کاریوں پر نظر ڈالتے ہیں لیکن اب ان کی فکر ماورا کی رومانیت اور انقلاب پسندی کے تقابل میں زیادہ ہمہ گیر اور عمیق دکھائی دیتی ہے اور تاریخی واقعات علامتی معنویت سے ہمکنار ہو کر مغرب و مشرق کے تہذیبی انتشار کے نسبتاً پیچیدہ تر پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان نظموں میں ادراک کی روشنی اور وسعت کے ساتھ زندگی کے ایک واضح شعور پر گرفت نے راشد کی آواز میں ماورا کے رومانی اور جذباتی آہنگ کے بجائے چٹھی اور صلابت کو راہ دی ہے اور نامطبوع حقائق کے خلاف احتجاج کی لے، مفراتِ جلال سے مملو ہے۔ فکر کا شکوہ اظہار کی سطح میں بھی ترقی کا سبب بنا ہے۔ مگر ایران میں اجنبی کا قابلِ قدر پہلو ماورا کی رومانی

حقیقت پسندی کی توسیع کے بجائے لا= انسان کی اُس خود بینی کی جانب میلان میں مضمر ہے جو اپنی سزا ساتھ لاتی ہے، اور جس کے عناصر ترکیبی میں نئے انسان کی ذات اور کائنات سے وابستہ تمام بنیادی سوالات کی گونج شامل ہے۔ کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم، حرف نام گفتہ، خود سے ہم دور نکل آئے ہیں مہادیوں، پہلی کرن۔ ان تمام نظموں میں بیسویں صدی کی عدم قطعیت، تاریکی، اپنے وجود میں معنی کی جستجو اور کائنات کو معنی سے معزور دیکھنے کی داماندہ آرزو کا موثر اظہار ہوا ہے۔ اب راشد استعمار کی زنجیر کے علاوہ دور زمان و مکاں سے نکلنے اور مستی رائیگاں کے مفہوم کو سمجھنے کا جتن بھی کرتے ہیں۔ (60) اس اعتبار سے ایران میں انجمنی کی شاعری ماورا کی نیم پختہ رومانی حقیقت پسندی اور لا= انسان کی نئی حقیقت پسندی کے سچ کی کڑی بن جاتی ہے اور راشد کو اس جذباتی اور ذہنی ماحول سے قریب تر لاتی ہے جس میں جدیدیت کا خاکہ تیار ہوا ہے۔

لا= انسان تک پہنچنے پہنچے راشد کا شعور مشرق و مغرب کے سیاسی تنازعے کی حدوں سے نکل کر اُس آفاق گیر حقیقت سے مربوط ہو جاتا ہے جس کا مرکز نئے انسان کی ذات کے پر بیچ ایجاد ہیں، اور جو رنگ و نسل اور قوم و مذہب کے امتیاز کے بغیر عصری تہذیب کے حقیقی ایسے کائنات بن گیا ہے۔ لا= انسان کی نظموں میں راشد دروں بینی کے وسیلے سے جہاں بینی کی منزل تک گئے ہیں۔ ان میں راشد کا تاریخی شعور واقعات کے تسلسل میں جذبہ و ہوش کی گم کردہ رعبی اور مرکز گریز قوتوں کی پسپائی کے نشانات ڈھونڈ نکالتا ہے۔ وہ انسانی تجربوں کی پوری کائنات کو ایک زندہ واقعے کی شکل میں دیکھتے ہیں اور ادوار میں اس کی تقسیم کرنے کے بجائے ایک وحدت اور بسیط انا کے منظر کے طور پر اس کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان میں نہ تو صرف ذاتی نشاط کے تحفظ کی وہ لے ہے جو نفسیاتی تحلیل اور فرائڈ کے اثرات کے باعث ماورا کی چند نظموں میں رحمت کے باوجود اکبرے نتائج سے مربوط تھی، نہ وہ رومانیت دکھائی دیتی ہے جو ہر درد کو دوسروں کا عطیہ سمجھ کر اور نامساعد حالات کی صلیب پر خود کو آویزاں دیکھ کر ایک عالم کو مجرم اور خود کو معصوم گردانتی ہے۔ ان میں نئے انسان کی اس گہری اور غم آلود آرزو و مندی کا عکس ملتا ہے جو تمنا کے ژولیدہ تاروں کو پھر سے جوڑنا چاہتی ہے اور ریزہ ریزہ کائنات یا تخت لخت ذات کو پھر سے ایک مصل کی شکل میں دیکھنا چاہتی ہے۔ ان میں برہمنی اور احتجاج کا رخ صرف ماورا یا غیر ذات کی سمت نہیں، اپنے وجود کی جانب بھی ہے جس کے آئینے میں عالم شش جہات بھی مرتعش نظر آتا ہے۔ ان میں ”راست رو“ اور ”زود کارانا“ کے بجائے اُس پیچیدہ انا سے وابستگی ملتی ہے جو ایک مرکزی نقطے پر مختلف النوع رنگوں اور متضاد حقیقتوں کے اجتماع سے عبارت ہے۔ ان میں راشد نہ محبت کے خوابوں کے کمیں دکھائی دیتے ہیں نہ ریک ویروز میں خوابوں کے شہر بوتے ہوئے موجود آئندہ کے بجائے گزشتہ۔ (61)۔ اب انہیں موجود تک اُس مہیب خلا کا احساس ہوتا ہے جس میں انسان کا وجود عدم کی صورت اور سوال کی مانند کسی کار آفریں جواب کا خطر ہے

(62)۔ اسرائیل کی موت، آئینہ حس و خبر سے عاری، زندگی اک پیرہ زن، وہ حرف جمعہ ہری مور جاں، وہی کھنڈ ذات کی آرزو، آرزو راہبہ ہے ماے غزال شب اور لا = انسان کے بعد کی نظموں (مثلاً یہ غلط نہ ہوا، اے سمندر اور مجھے وداع کر) تک راشد کے یہاں واضح طور پر ان میلانات کا مکمل دخل نظر آتا ہے جو غلط سے مارتے ہوئی اور کاہنہ تک وجودیت کے ایک قوی تصور کی روایت سے عبارت ہیں۔ ان میں راشد کا تمام تر ارتکاز وجود کے عین یا مقصد اور امکانات کے بجائے اس کی حقیقت پر ہے۔ اور تلقین یا تنقید سے یکسر بے نیاز ہو کر انھوں نے نئی زندگی اور اس کے مسائل پر آزادانہ نظر ڈالی ہے۔ ان میں انسان کی قدر کی علامت اور تجرید کے روپ میں نہیں بلکہ اپنے حقیقی وجود کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ ان میں اوپر سے کسی پیغام یا مقصد کی رنگ آمیزی کے بجائے انسانی تجربے کا اس کی پوری شدت اور گہرائی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک مصاحفے میں راشد نے اپنے تھکے نظر کے سلسلے میں تین بنیادی عقائد کا ذکر کیا تھا۔ (63) ایک تو یہ کہ دنیا میں سب سے بیش بہا حقیقت فرد کی کامل آزادی ہے۔ دوسرے یہ کہ ”انسان کی کامل اندرونی اور بیرونی ہم آہنگی کے بغیر، جو سب دنیاوی مسرتوں کا راز اور اصل اصول ہے، وہ افراد وجود میں نہیں آسکتے جو آزادی کے اہل ہوں۔“ اور تیسرے یہ کہ ”ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ کے مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں ہے۔“ زندگی کی گریز پائی نے اس کے تقاضوں کی نویتیں اتنی تبدیل کر دی ہیں کہ فلاح و بہبود کے تمام آزمودہ نسخے اب اس کے لیے اذکار رفتہ ہو چکے ہیں، چنانچہ حال کے آشوب اور آئندہ کے دوسوں پر قابو پانے کے لیے، اسے اپنی توانائیوں اور جستوں کے حدود کو سامنے رکھ کر، نجات کی راہ اپنی ہی کوششوں سے ڈھونڈنی ہے۔ ان خیالات میں وجودی فکر کی اصل غایت کا عکس یہ آسانی دیکھا جاسکتا ہے اور پورے آدمی کی تلاش کا تھوڑا سا جو جسم و روح کی مکمل ہم آہنگی اور کائنات میں معنی کی جستجو کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ لا = انسان کی نظموں میں راشد نے ذات کے اثبات کے علاوہ اس کی نفی (لا) کے مفہوم تک پہنچنے کی کوشش بھی کی ہے اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی رستی کی اس گرہ کو سر پر نظر بنایا ہے جو انسان کا حال یعنی اس کے حقیقی وجود کا مظہر نامہ ہے۔ (64) خطیبانہ طرز نظم کے بجائے ذاتی اظہار سے وابستگی نے ان نظموں میں آہنگ اور معنی کی محویت کو ختم کر کے انھیں قائم بالذات تجربوں کی حیثیت دے دی ہے اور راشد کے اس دعوے کے باوجود کہ ”میری نظموں میں“ ”معبیہ سازی“ کی ”عیاشی بھی نہیں“ ان میں ایسی بحر واد و مشہود شہمیں بھی جابجا نظر آتی ہیں جن کا رنگ ان کے ابتدائی کلام میں محض خیال یا تجربے کی ترسیل پر پوری توجہ کی وجہ سے نہایت حدت تھا۔ راشد کی شاعری کی فنی قدروقیمت کا محاسبہ اس مقالے کے حدود سے باہر ہے۔ تاہم یہ اشارہ ضروری ہے کہ خیال کو تخلیقی مطلق سے یکسر لاقصق رکھ کر اسے شعری ہیکر میں ڈھال دینا شاید ناممکن کے حصول کی سعی کرتا ہے۔ یہاں منظم فکر اور شاعری کے فرق کو سامنے رکھنا پڑے گا۔ یوں بھی شعر و ادب

میں جن کرداروں کے حوالے سے تخلیقی تجربے کا اظہار ہوتا ہے وہ حقیقی دنیا کے کردار ہوتے ہوئے بھی اس سے مختلف ہوتے ہیں۔ ہر تخلیقی تجربہ لازمی طور پر کسی مادی وقوعے کا عکس نہیں ہوتا تا وقعے کہ جذبے، احساس اور شعور کے تحریک کی ہر نوعیت کو واقعات کے ضمن میں شامل نہ کر لیا جائے۔ مگر اس کے بعد بھی یہ امر ملحوظ نظر رکھنا ہوگا کہ تجربات اگر قسقی عمل کی آزمائشوں سے گزر کر نئے ابعاد اور عناصر کی شمولیت کے ساتھ احاطہ سخن میں داخل نہیں ہوتے تو انہیں شعر کی سطح تک لانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ لا= انسان میں حسن کوڑہ مگر کا جہاں زاد، ابولہب کی شادی کا مرکزی کردار ابولہب اور اس کی دلہن جس کے گلے میں سانپوں کا ہار تھا، دل مرے صحرانورد پیر دل کی ریک اور آگ، اسرائیل کی موت کا اسرائیل اور صور، زندگی اک پیرہ زن کی بوڑھی اور دیوانہ زوہور و جتنا کے تار کے اہل مزخ، جی کہ راشد کی ابتدائی نظموں میں خود کشی اور انتقام کا ”میں“ جن خسی، جذباتی اور ذہنی واردات سے منسلک ہیں، ان کے تناظر میں انہیں صرف ایسی شبیہوں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو حقیقت کی توسیع کے لیے اس کا منظر بن گئی ہیں یا زندگی کی تخلیق کی تخلیق نو (Re-creation)۔ ان میں سے بیشتر ”کردار“ اساطیری خطوط و رنگ سے آراستہ بھی دکھائی دیتے ہیں اور اس طرح زمان و مکان کے محدود اور معینہ دائروں سے نکل کر ایک ابدی معنویت سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان شبیہوں کو واقعہ نگاری سے روگردانی کا نتیجہ نہیں بلکہ واقعات میں عقلی وسیع تر حقیقتوں یا قطرے میں چھپے ہوئے سمندروں کا اشاریہ سمجھنا چاہیے۔ البتہ راشد کی شہمیں خیال اور فکر کی ناداری کی طافی کا سامان یا خود انہی کے الفاظ میں ”عقلی انحطاط“ کی دلیل نہیں بلکہ ان کی بصیرت کی گہرائی اور فکر کی وسعت کا وسیع تر تخلیقی پیکر ہیں، جنہیں خسی اور جذباتی اشتہاد نے حقیقت کی ارفع تر صورتوں کی حیثیت دے دی ہے۔ اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ راشد نے جس ہنر کو عیب سمجھ کر خود کو اس سے الگ رکھنے پر زور دیا ہے، ان کی فنکارانہ استعداد کے سبب سے ان کی متاع سخن میں اُس ہنر کے معروضات بھی وافر دکھائی دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر لا= انسان اور اس کے بعد کی نظمیں، جدیدیت کے میلان سے راشد کے واضح قرب کی نمائندہ ہیں اور ان میں راشد نو جوان نسل کی شاعری پر اثر انداز ہونے کے ساتھ ساتھ خود اس نسل کے لکری اور تخلیقی رویوں کے اثرات جذب کرتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ نئی شاعری کے بعض اہم پہلوؤں سے ان کی بے نیازی یا بعد کا اظہار ان کی شاعری سے زیادہ ان کے بیانات میں ہوا ہے، اور یہ صورت کم و بیش ہر شاعر کے ساتھ پیش آتی ہے کہ نثر میں جب وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے تو اس کے شعری معیار بیشتر صورتوں میں صرف اس کی اپنی شاعری کا جواز یا تعبیر بن جاتے ہیں۔ لیکن کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ اس کے بعض اصولوں پر خود اس کی شاعری پوری طرح کار بند نظر نہیں آتی، اور اس کے تخلیقی وجود کی رفتار اس کے فنی وجود کے مقابلے میں تیز تر ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر جدید تر شاعری کے بارے میں راشد کے یہ خیالات کہ

(نئے شاعروں میں) بعض نے اشیاء اور مفہوم کے ساتھ اپنا ربط قائم کرنے سے انکار کر رکھا ہے۔ بہ حیثیت ایک ملتب شعر کے، جدید ترین شاعروں کا یہ گروہ کسی اجتماعی ذمے داری کا قائل بھی نظر نہیں آتا۔ انھیں اس دانش کے اظہار سے بھی غرض کم ہے جس کا حامل شعر ہمیشہ رہا ہے۔ یہ شعر کو بیشتر ذاتی خوشنودی کا ذریعہ جانتے ہیں۔۔۔ یہ کسی قسم کی مسوئیت قبول نہیں کرنا چاہتے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان میں بعض اس بے لگبی کے شاعر رہ گئے ہیں جو کہ تہذیبوں کے زوال کا باعث ہوتی ہے۔ (65)

کئی تناقضات اور غلط بیانیوں کے شکار ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم بات یہ ہے (اس باب کے آغاز میں ہی اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے) کہ جدیدیت نہ ملتب شعر ہے نہ ملتب فکر کیوں کہ کتب کا تصور ہمیشہ ایک معینہ دستور العمل اور مقاصد و منہاج کا پابند ہوتا ہے جسے نیا ذہن قبول نہیں کرتا اور خود راہنہ دہ بھی اپنی شاعری کے سلسلے میں بارہا اس روپے سے اختلاف کا اظہار کیا ہے۔ دوسرے، اجتماعی ذمے داری کا تصور بھی اس لحاظ سے شعریات کے حدود سے نکل جاتا ہے کہ ہر اجتماعی تصور کسی نہ کسی سطح پر افراد کی باہمی رضامندی کا تابع ہوتا ہے اور بالواسطہ طور پر ان کی آزادیوں کا محاسب۔ زندگی اور معاشرے کی تعبیر کے پیش نظر یہ تصور خواہ کتنا ہی کارآمد کیوں نہ ہو، حقیقی سرگرمیوں کے سلسلے میں اس سے کسب فیض لا حاصل اور فن پر اس کا اطلاق نامناسب ہے۔ پھر خود راہنہ دہ نے اجتماعی ذمہ داریوں کے بار کو ہمیشہ ان غیر ادبی، سیاسی اور مذہبی گروہوں کی سازش سے تعبیر کیا جو ادب کے پیرائے میں افراد کے مصمصیت سے فائدہ اٹھانا چاہتے ہیں۔ اشیاء اور مفہوم سے رشتے کا سوال بھی اس لحاظ سے بے معنی ہے کہ خود راہنہ دہ کی نظموں (آئینہ حس و خبر سے عاری، آرزو راہبہ ہے، مجھے وداع کر) میں اس احساس یرگانی (Alienation) کی فراوانی ملتی ہے جو مصتی معاشرے کے ایک اہم مسئلے کی صورت میں نئی فکر کے واضح بعد کا محرک بنا ہے، معنی کے معنی کی جستجو نے نئے انسان کو بے حصولی کے حس تجربے سے روشناس کر لیا ہے، اس کی تعبیر و توضیح کم و بیش تمام وجودی مفکروں کے خیالات میں دکھائی دیتی ہے، مارکس تک نے اشیاء سے لاطلفی کے سہا ب کی منطقی توجہیں دی ہیں۔ (یہ تمام سوالات ”جدیدیت کی طغیانہ اساس“ میں زیر بحث آچکے ہیں۔)

جہاں تک تہذیبوں کے زوال اور بے لگبی کی شاعری کا تعلق ہے، اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی شاعری ایک انحطاط پذیر معاشرے اور زوال آباد تہذیب ہی کے پس منظر سے ابھری ہے اور عروج و زوال کے جو معیار نئے سیلانات پر اثر انداز ہونے والے مفکروں نے قائم کیے ہیں، ان کے پیش نظر مصری تہذیب کا زوال ماب اپنی انتہا کو پہنچ چکا ہے اور اس کا ظاہری عروج و کمال بھی فی الاصل ترقی معکوس یا زوال ہی کی ایک شکل ہے۔ دوسرے یہ خیال بھی مشکوک ہے کہ فنون کے مقابلے میں سائنس اور سیاست کی اہمیت اور تفوق کے دور میں نئی شاعری کیوں کر

کسی نئے تہذیبی زوال کا سبب بن سکتی ہے؟ البتہ تہذیبوں کا زوال انسانی جذبہ عمل کی سمتوں کے انتخاب و تفسین پر ضرور اثر انداز ہوتا رہا ہے۔ پھر اگر شاعر تہذیب کے عروج میں استعانت کو اپنا لائحہ عمل اور سطح نظر بنانا چاہتا ہے تو بحیثیت شہری وہ کئی دوسرے طریقوں سے اپنے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ اپنی شاعری کو زندگی کے ہنگامی اور مادی یا مفید مطالبات کی نذر کیے بغیر، کیوں کہ ممکن ہے کہ شاعری کو سماجی خدمت پر لگایا جائے تو سماج کو فائدہ پہنچنے کے ساتھ ساتھ شاعری کو نقصان بھی پہنچتا رہے، تاوقتے کہ سماجی مطالبات یا عوام کی استعداد و تفہیم اور شاعر کی ذہنی اور جمالیاتی سطح کے مابین تمام امتیازات ختم کرنے کے بعد بھی شاعر شعری تخلیق پر قادر ہو۔ حلقہٴ ارباب ذوق کی سولہویں سالگرہ پر صد ارقی خطبے (14 دسمبر 1956ء: اس باب میں یہ حوالہ دیا جا چکا ہے۔) میں خود راشد نے اس طرزِ نظر کی مذمت کی تھی، اس سے شاعری کے تعمیری رول یا اس کی افادیت سے انکار مقصود نہیں۔ عرض یہ کرنا ہے کہ شاعری تہذیب کو جس بالواسطہ طریقے سے فائدہ پہنچاتی ہے اسے سائنس یا ٹیکنالوجی کی افادیت، عمل اور اثرات کے تصور سے تمیز کرنا ضروری ہے۔ اس سے قطع نظر، نئی شاعری میں بے نظمی کی عکاسی معاشرے میں نظم اور تہذیب میں توازن کی ایک بالواسطہ آرزو کا فنکارانہ اظہار بھی ہے، راشد نے بعض تقاددوں پر یہ الزام عائد کیا تھا کہ ان کی نظموں انتقام اور خود غشی کے کرداروں کو وہ خود شاعر کی سوانح کا حصہ سمجھ بیٹھے۔ یہاں خود راشد اسی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں۔ خود راشد ہی کے نظموں میں یہاں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بد نظمی کی عکاسی کرنے والے کردار دراصل شاعر سے الگ ہیں جن کی ترجمانی میں ”ذرا مائی خود کلامی کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔“ پھر سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ کیا گمانہ کرنے کی خواہش کی طرح بے نظمی اور ابتری پیدا کرنے کی خواہش بھی ایک انسانی رویہ نہیں ہے؟۔ انسانی رویوں میں نیکی اور بدی کی تفریق کے تو راشد خود بھی قائل نہیں ہیں۔ زیر بحث اقتباس کا آخری مسئلہ یعنی نئے شاعروں کا شعر میں دانش کے اظہار سے انکار کرنا یا شعر کو ذاتی خوشنودی کا ذریعہ سمجھنا، شعر کی جمالیات سے متعلق ہے اور کروچے سے ایلیٹ تک، فلسفہ اور ادب کے کئی عالموں کے یہاں اس زاویہ نظر کی تائید ملتی ہے۔ چنانچہ صرف نئے شعر کو اس معاملے میں قصور وار نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ شعر میں دانش کے عنصر کی شمولیت کا مسئلہ بھی شعری یا تخلیقی اور علمی اسالیب کی ہیئت و مابیت کے مابین امتیاز و اختلاف کے پیش نظر، خاصا پیچیدہ ہے۔ شاعری یا فنون سے جس دانش کا اظہار فن کی ناگزیر شرائط کے ساتھ ہوتا ہے، اس کی نوعیت فلسفے اور علوم کی استدلالی منطق سے یکسر مختلف ہوتی ہے، چنانچہ شعر اور دانش کے ربط یا ہم پر گفتگو میں شعری طریق کار کی پابندیوں اور تقاضوں کے تحت دانش کی بدلتی ہوئی نوعیتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ”جدیدیت کے فلسفیانہ اساس“ میں فلسفہ و شعر کے ربط و امتیاز کی بحث میں اس مسئلے کا مفصل جائزہ لیا جا چکا ہے۔ نیز سائنسی فکر اور حقیقی فکر کے فرق و فاصلے کی بحث میں بھی اس مسئلے کی بنیادی پہلوؤں پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ ●●

گذشتہ مباحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کے اوائل سے میراجی اور راشدیک، اردو کی عام شعری روایت سے انحراف اور انیسویں صدی کی جدید شاعری کے مقابلے میں، جذبہ انکسار و انکار کے جوئے مظاہر سامنے آئے اُن میں اقبال، میراجی، اور راشد کے استخوان کے ساتھ کہیں بھی اُس حسیّت کے نشانات بہت نمایاں نظر نہیں آتے جسے جدیدیت کے میلان سے ہم آہنگ قرار دیا جاسکے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے فکر و فن کی بدلتی ہوئی لہروں اور توجّہ دہی مختلف النوع کوششوں کا جو خاکہ پیش کیا گیا، اس سے مقصود یہ وضاحت تھی کہ نئی شاعری جذبہ مشہور کے جن ابعاد کا محور ہے، ان کی نمود محض اتفاقیہ نہ تھی۔ نئی حسیّت کے انکسار کی داغ بیل نئی شاعری کے باقاعدہ آغاز سے پہلے، بیسویں صدی کے بعض ایسے شعراء کے ہاتھوں ڈالی جا چکی تھی جو نئے مسائل کے فلسفیانہ تناظر سے آگاہ تھے۔ اُن کی شاعری میں نئے ذہنی اور جذباتی ماحول کے بسیط ادراک کے واسطے سے ایسے کئی عناصر شامل ہو گئے تھے جن کی فلسفیانہ تعبیر و تفسیر نے انسان کے مسائل و معاملات کا احاطہ کرنے والے حکمانے کی ہے۔ بیسویں صدی کے تہذیبی، معاشرتی اور تخلیقی انداز نظر پر جن فلسفیانہ تصورات کا اثر پڑا، یا جن کی وساطت سے اس انداز نظر کی فلسفیانہ اساس تک پہنچا جاسکتا ہے، ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں بالتفصیل زیر بحث آچکے ہیں۔ اس ضمن میں جدیدیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کے فکری اور تخلیقی رویوں کے اختلافات کی نشاندہی بھی کی جا چکی ہے اور سائنسی فکر اور جدیدیت کے درمیانی فاصلے کا جائزہ بھی لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ اقبال اور میراجی کے تجزیہ انکار میں گر چہ نئی حسیّت کے اولین نشانات کا خاکہ صاف دکھائی دیتا ہے، تاہم اقبال اور میراجی کی شاعری میں جدیدیت کے بعض بنیادی پہلوؤں سے دوری اور لاتعلقی کی واضح رو بھی ملتی ہے، خاص طور سے اقبال کی فکر اپنے معینہ راستوں کی پیروی اور مقاصد کے تسلط کی وجہ سے انکار و انکسار دونوں کی سطح پر بالآخر نئی حسیّت کے پُر پیچ سفر سے کنارہ کش ہو جاتی ہے۔ میراجی بلاشبہ نئے فکری اور فنی رویوں کے موثر ترجمان تھے لیکن ان کی شاعری بھی فرانسیسی اشاریت پسندوں کی رومانیت سے والہانہ شغف اور ان کے مخصوص متصوفاً نہ مزاج کے باعث، نئی حسیّت سے وابستگی اور نئے ذہنی و جذباتی ماحول سے یکاگرت کے باوجود جدیدیت کا ایک نقش ناقص بن کر رہ جاتی ہے۔ یہ شاعری ان تمام ابعاد کا محاصرہ نہیں کر پاتی جن کا مخرج

نئے انسان کا تہذیبی، فکری اور سیاسی پس منظر اور اس کی پیچیدہ نفسیاتی اور فکری زندگی ہے۔ راسخ کی فکر کے ارتقائی مدارج پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ تاریخ اور تہذیب سے فرد کے رشتوں پر غور کرتے ہوئے وہ بعض اوقات اپنے ذہنی تحفظات کے دائرے سے نکل نہیں پاتے، پھر بھی، ان کے آخری دور کی شاعری جدیدیت کے میلان سے گہری مطابقت رکھتی ہے اور نئی شاعری کے سرمائے کا ایک ناگزیر اور قابل قدر حصہ بن چکی ہے۔ علی الخصوص لا= انسان اور اس کے بعد کی نظمیں جدیدیت سے منسوب اکثر فکری اور تخلیقی رویوں سے گہری مطابقت رکھتی ہیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، نیا ذہن انفرادی تجربوں اور ہر انسانی مسئلے کی طرف ذاتی زاویہ ہائے فکری شرط کو چونکہ بنیادی اہمیت دیتا ہے اور ہر وابستگی پر اپنی ذات سے وابستگی کو مقدم سمجھتا ہے، اس لیے تمام نئے شعرا کے یہاں مماثلتوں کے ساتھ ساتھ انفرادیت اور ایک دوسرے سے امتیاز کے واضح نقوش بھی ملتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعروادب کی تنقید میں آخری فیصلہ ادبی اور جمالیاتی اصولوں پر ہی منحصر ہوتا ہے۔ فکر کی مماثلتوں کے باوجود زبان و بیان اور صیغہ اظہار کی تعیین ہر شاعر کی انفرادی استعداد سے شروط ہوتی ہے لیکن نئی شاعری چونکہ نہ طے شدہ نتائج کی پابند ہے نہ کسی بیرونی ہدایت و مصلحت کی تابع، اس لیے فکری سطح پر بھی نئے شعرا اپنی اپنی بصیرت کی ہم سفری کے سبب جذبہ فکر کے الگ الگ راستوں پر گامزن نظر آتے ہیں۔ ان کی حلقہ بندی کا واحد اصول نئی حقیقت پسندی کی وہ توانا لہر ہے جو انھیں کسی سلسلہ بند اور متعین نظریے کا اسیر نہیں ہونے دیتی اور زندگی کی بے پھلوئی کے باعث انھیں تشکیک و تجسس کی اس اذیت سے دوچار کرتی ہے جو شکستہ پامیدوں اور منہدم ہوتے ہوئے سہاروں کا فطری نتیجہ ہے۔ وہ فرد کی ذات کی اس تحلیل کا خواب دیکھنے سے قاصر ہیں جس نے اقبال کے مرد کامل کی تخلیق کی تھی کیوں کہ ان کی نظر میں ہر اس اخلاقی، الوہی اور فکری قوت کی شکست کا منظر جاگزین ہے جو وجود کو درخشاں کر سکے، نہ ہی وہ میراجی کے اس گیان اور دھیان اور متصوفانہ ارضیت کی موج سے سرشار ہو سکتے ہیں جو انھیں ایک تعمیلی مسکن مہیا کر دے، ایسا مسکن جہاں لذت و انبساط کی فراوانی ہو اور روح جسم کی پیاس اور جراثیموں کے سبب طر حال نہ دکھائی دے۔ ملک کی تقسیم کے خون آشام دور اور اس کے بعد کے زمانے کی مصیبتوں نے نئے شعرا کے ذہن میں دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دنیا کے روز افزوں تہذیبی، اخلاقی اور معاشرتی بحران کے نقوش از سر نو تازہ کر دیے ہیں۔ جدید تہذیب کے اجتماعی اور انفرادی تشدد نے، رفتہ رفتہ، انھیں اس منزل تک پہنچا دیا جہاں ہر لطیف اور رومانی تصور کے دروازے ان پر بند ہو گئے۔ مہاجرین کے لئے پنے قافلوں نے عظیم ملک کے بعد جلاوطنی کی زندگی شعار کرتے ہوئے انھیں اس پہلی ہجرت کی یاد دلوائی جس نے آدم کو ان کی جنت سے نکال کر امتحان و آزمائش کے راستے پر لگا دیا تھا۔ قومی حکومتوں کے قیام کے بعد صنعتی ترقی کے منصوبوں، اُجڑتے ہوئے دیہاتوں اور پھلتے ہوئے شہروں

نے انھیں صنعتی زندگی کے جبر اور سردمہریوں کا احساس دلایا اور وہ یہ سوچنے لگے کہ شرق اب اپنی رضا سے مغرب کی مادیت زدگی کے سیلاب کی زد پر خود کو لانا جا رہا ہے۔ ایک شدید المیاتی احساس، اپنی ہی نگاہوں میں خود کو مجرم سمجھنے کا انداز اور اپنی بے راہ روی کو الٹنی یا ابھی ہوئی ستوں کے سفر سے تعبیر کرنے کا سلسلہ اسی موز پر شروع ہوتا ہے۔ اسی لیے ان کے محرکات ذہنی، مقامی اور محدود ہوتے ہوئے بھی دھیرے دھیرے ایک آفاقی تناظر کی شکل اختیار کرتے گئے۔ ذرائع آمد و رفت اور وسائل علم کی فراوانی نے زمین کے مٹا میں کھینچ دیں۔ خیال اور حقیقت دونوں کی بساط پر، شرق و مغرب کا امتیاز رفتہ رفتہ ان کے ذہن سے محو ہوتا گیا اور نئے انسان کی شخصیت میں انھیں اس آفاقی وجود کا عکس دکھائی دیا جو عالمگیر تہذیبی اور ذہنی مسائل کے جہوم میں گمراہ ہوا اپنی تلاش و تحفظ کے سوال سے دوچار ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے نئی شاعری کے منظر نامے پر ذہنی اضطراب و انتشار کے اسباب کا جائزہ لینے ہوئے لکھا تھا کہ:

_____ اس ذہنی انتشار اور احساس محرومی کی جڑیں دراصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں۔ اپنے گرد و پیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشن شعاعوں کو عالم وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آزادی شعرا کے لیے مضطرب راہ ثابت ہو سکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دور رس، گہرا اور صحت منداثر پڑتا۔ ہمارے شعرا نے تو اس عبوری دور میں بھی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گٹھ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین طبقوں میں سیاسی سازش کا جال پھیلا ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح محرومی اور ناکامی پر احساسِ شکست چھا گیا۔ اگر یہ انتہائی مایوس کن حالات طول پکڑتے تو یہ پاکستان جیسے نئے ملک کے مستقبل کے لیے جاہ کن ثابت ہو سکتے تھے۔ مختلف دبستان خیال سے وابستہ شعرا پر ان حالات کا بڑی ہذت کے ساتھ رد عمل ہوا۔ ان میں مختلف فلسفیانہ نقطہ نظر رکھنے والے شعرا بھی شامل تھے۔ مثلاً تجریدی، ترقی پسند، مذہبی اور غیر مذہبی، غرض یہ کہ ہر قسم کی ذہنیت رکھنے والے شاعر گرد و پیش کے ماحول سے متاثر ہوئے۔ ایسے شعرا پر بھی اس دور کے حالات کا بڑا اثر پڑا جن کا اپنا کوئی نظریہ نہ تھا۔ ان سب نے حتی المقدور حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی۔ کئی دانشوروں نے تو کھلم کھلا انقلاب کی دعائیں مانگیں۔ لیکن چونکہ کسی قسم کے انقلاب کی کوئی امید ہی تھی اور نہ انھیں اس کا مکمل احساس ہی تھا کہ ان کے گرد و پیش کے ماحول کو کن چیزوں کی ضرورت ہے، اس لیے یہ لوگ یکے بعد دیگرے ایک عجیب بے حسی کے شکار ہو گئے۔ (66)

لیکن صرف پاکستان یا صرف ہندوستان کے ملکی حالات یا برصغیر کے عام مسائل ہیں ہی اس حقیقت کے حرف آغاز کے اسباب کی دریافت ایک وسیع مسئلے کو سمجھ دے کر دینے کے مترادف ہے۔ اس باب کے شروع میں یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ جدیدیت ایک عالمگیر مظہر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی الجھنوں کا احاطہ کرنے والے وہ تمام مفکر جن کے خیالات سے جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے ضمن میں بحث کی جا چکی ہے، کسی مخصوص قوم، قبیلے یا ملک کے انسان کو اپنا موضوع نہیں بناتے۔ ان کے نتائج افکار کا اطلاق ہر اس انسان پر کیا جاسکتا ہے جو جدید تہذیب کے بحر ان سے آگاہ اور مختلف النوع ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں اور سوالات سے دوچار ہے۔ انھوں نے الگ الگ شعبوں میں انفرادی طور پر ان سوالات کو سمجھنے اور ان کی حقیقت تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ وہ ممالک جو برصغیر کے مخصوص سیاسی مسائل سے مماثل مسئلوں کے شکار نہیں ہوئے یا جہاں سیاسی استحکام اور معاشرتی و معاشی ترقی کی تمام برکتیں وافر ہیں (مثلاً یورپ کے بیشتر ترقی یافتہ ممالک یا امریکہ اور روس) ان میں آواں گار دیلائیات کا فروغ اور نئی حقیقت کی صداقت میں روز افزوں یقین اس امر کی تین شہادت ہے کہ جدیدیت اصلاً ایک قوی الاثر ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے جس کے اسلاکات عصری بھی ہیں اور لازمانی بھی۔ چنانچہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس فراہم کرنے والے افکار و ایقانات میں انسان کی موجودہ صورت حال کے ساتھ ساتھ اُن مسائل کے تجزیے اور تفہیم کی کوشش بھی ملتی ہے جن سے انسان کا تخلیقی رشتہ ہے۔ بالفرض جدیدیت کو مغربی انسان سے منسوب کر دیا جائے جب بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری نے اپنی روایت کے مختلف مدارج پر بیرونی اثرات ہمیشہ قبول کیے ہیں، اور اس تندہی کے ساتھ کہ بالآخر ان اثرات کی نوعیت بیرونی نہیں رہ گئی۔ عجمی تہذیب کے تسلط نے اردو شاعری کو ایرانی روایات شعر سے قطع نظر، ایرانی طرز احساس سے رفتہ رفتہ اس درجہ قریب کر دیا کہ ہندوستان کے مخصوص طبیعی، جغرافیائی اور تمدنی پس منظر پر ایرانی شعرا کی فنی، جمالیاتی اور معاشرتی قد ریں غالب آتی گئیں۔ مسلمان شعرا کے ساتھ ساتھ اردو کے غیر مسلم شعرا بھی بلا تکلف حکایات عرب و عجم کے حوالے سے اپنی حقیقی یا تخیلی واردات کا اظہار کرنے لگے۔ کبھی بھی صرف اس بنا پر ان کی کاوشوں کو مصنوعی یا حقیر نہیں سمجھا گیا کہ ان کی ملکی اور قومی روایات اور ان کی تخلیقی روایات کے سرچشمے الگ الگ ہیں۔ حالی اور آزاد کی مشرقیت، ان کی تجدد و پرستی اور انگریزی شاعری کے پیمانے پر اردو شاعری کو جدید بنانے کی سرگرمیوں میں کبھی مانع نہیں ہوئی اور جہاں کہیں انھیں اس سلسلے میں کسی دشواری کا سامنا ہوا انھوں نے اپنی ضرورتوں کے مطابق اس کے نقشے میں رد و بدل کر لیا۔ اقبال مغرب ہی کے ویلے سے ایک نئی مشرقیت تک پہنچے۔ اردو شعرا و ادب میں متعدد نئے اضافے کا اضافہ مغربی اثرات کا ہی رہن منت ہے۔ اردو کی نئی شاعری بھی اپنے جغرافیائی اور طبیعی ماحول نیز تہذیبی روایت سے ایک انٹو رشتہ رکھتی ہے کیونکہ زبان کی حیثیت کسی جامد اور

بے جان شے کی نہیں ہوتی اور اس کی جڑیں اس کی مخصوص تاریخ تہذیب اور ارضی پس منظر میں دور تک پیوست ہوتی ہیں۔ اور اب کہ تہذیبی، سیاسی، معاشرتی، اخلاقی اور عقلی اقدار و افکار کا ایک نیا نظام مہذب دنیا کے گرد اپنا جال تیزی سے پھیلاتا جا رہا ہے، اردو کے نئے شعرا کا اس سے متاثر ہونا فطری تھا۔ پھر نئی حسیت کا کوئی بندھنا عقیدہ یا مذہب نہیں، اسی طرح جیسے معاشیات، سیاست اور تہذیب کا کوئی عقیدہ یا مذہب نہیں ہے۔ یہ بات پہلے ہی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت ایک رویہ ہے، نئے انسان کا، اس کی ذات اور کائنات کی طرف اور چونکہ اسے اختیار کرنے کے لیے اس پر کسی مخصوص نظریے سے وابستگی کی شرط لازم نہیں آتی اس لیے وہ اسے تاریخ کے فیصلے یا ایک خود رو حقیقت کے طور پر مجبور کیا آزادانہ قبول کرتا ہے اور مستعار جذبات کی پرورش پر اسے ترجیح دیتا ہے۔

جدیدیت جس نئی حقیقت پسندی سے عبارت ہے اس کی جہتیں مختلف حقیقی اور غیر حقیقی (الغوی معنوں میں) طبعی اور مابعد الطبیعیاتی، مادی اور روحانی منطقوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ لیکن اس کا سرچشمہ عناصر حیات اور حواس کا تشکیل دیا ہوا گوشت و پوست کا انسان ہے، اس لیے نئے لکھنے والوں کے یہاں:

تجربہ بھی فطرت ہی کے چند در چند عوامل میں سے ہے۔ یعنی آسمانی نہیں بلکہ
خالص زمین ہی کی چیز ہے، چنانچہ اس کے یہاں یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ خواب میں خاک
اور خاک میں خواب دیکھا جائے۔۔۔ یہ جزم میں کل دیکھنے کی بات نہیں بلکہ خاک میں
خواب دیکھنے کی یعنی جھوٹ میں سچ اور سچ میں جھوٹ۔ خدا اس دھرتی کا پھل ہے۔ اور
بے ہرودی اس کا الہام (67)

یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا کے نزدیک بے راہروی بھی مقدس ترین اعمال ہی کا حصہ ہے، جس طرح کثافت لطافت ہی کا ایک درجہ ہے۔ نئی شاعری انسانی اعمال پر اسی لیے بالعموم کوئی اخلاقی حکم لگانے سے گریز کرتی ہے اور انسانی وجود کی ان تاریکیوں کو بھی تخلیقی تجربہ بناتی ہے جن کے غبار میں نیکیاں گم ہو جاتی ہیں اور رنگوں کا باہمی امتیاز معدوم ہو جاتا ہے۔ یہ طرز فکر نہ منظم مذہب کے لیے قائل قبول ہو سکتا ہے نہ مارکسزم کے لیے کیونکہ دونوں کا مقصد جہتوں کی بغاوت کو پسپا کر کے انسان کو اس کے تعمیری رول پر مائل کرتا ہے۔ اس لیے نئی شاعری ایک شدید مذہبی تاثر کی ترجمانی میں بھی رسمی مذہبی شاعری سے اپنے فرق کو قائم رکھتی ہے اور بالواسطہ طور پر ایک بہتر زندگی اور نظام حیات کی ضرورت کا احساس دلانے کے باوجود مارکسزم کے روایتی تصور سے اپنا دامن بچاتی ہے۔ اس کی حقیقت پسندی سائنس کی اضافی اور تفسیر پذیر حقیقت پر دھیان دیتی ہے، لیکن اس حقیقت سے کوئی رشتہ قائم نہیں کر پاتی جسے عقل کی مابعد الطبیعیاتی جستجو نے دریافت کیا تھا۔ نئی شاعری اس انسان کے تجربوں سے نمودار ہوئی جو خدا کے بغیر اپنی حقیقت، حقوق اور مناسب کو سمجھنے پر مجبور ہے؛ جو سکون چاہتا ہے لیکن کسی

ہادی برحق کی رہنمائی کے بغیر، جو زندگی کی لذتوں سے فیضیاب ہونا چاہتا ہے لیکن کسی نظریے یا روحانی قدر میں اچانک کے بغیر، اور جو اپنے وجود کو گوارا نہ دینا چاہتا ہے لیکن آداب خداوندی سکھے بغیر۔ جو گناہ اذلیس کی سزا کا بوجھ اٹھانے پر آمادہ نہیں ہوتا کیونکہ اس رحر سے وہ باخبر ہے کہ وہی تجربہ انسان کا اپنا تجربہ ہے جو اس کی اپنی جان و تن سے منسلک ہو۔ اس کی نگاہ اپنی حقیقی صورت حال اور کرۂ ارض پر پھیلے ہوئے سوالات کی اسیر ہے، اس لیے وہ نہ تہفت الملاک کی تسخیر کا داعی ہے نہ اس ذوق یقین کا حامل جو الوہی سہاروں کی مدد سے ہر سوال کو برتنے سے پہلے ہی اس کے جواب تک پہنچ جاتا تھا۔

اس کا سبب یہ ہے کہ نیا ذہن پوری انسانی تاریخ کو موجودہ عہد کی پریشاں سامانی کے تناظر میں ایک مسلسل زوال کی داستان سے تعبیر کرتا ہے اور اپنے ذاتی تجربے کی بنیاد پر پورے اجتماع کے ماضی و حال کے تجربے کا محاکمہ کرتا ہے۔ وہ مظہم مذاہب کے ہمد از دوست اور مارکسزم کے ہمد دوست دونوں کے مقابلے میں صرف ”ہست“ کو اپنی حقیقت مانتا ہے لیکن اس ”ہست“ کی حدیں بہت وسیع ہیں۔ تاریخ کے وہ تصورات جنہیں نوائیجی نے غیر ارضی حقائق (مذہب میں عقیدے) اور اپنے عہد کے مقاصد و ضروریات کے مابین مفاہمت کی بنیاد پر ترتیب دیا تھا، یا وہ دینی نظریہ جو تاریخ کو خدا اور بندے کے روابط کا تسلسل قرار دیتا ہے، یا جدلیاتی ارتقا کا تصور جو تاریخ سے ضدوں کے تصادم کے نتیجے میں فتح یاب ہونے والی سچائیاں مراد لیتا ہے، ان میں کسی کا رشتہ فرد کے ذاتی تجربے یا مفاعل سے نہیں۔ اس لیے نیا شعرا اپنے عہد کی حقیقتوں کو بھی گزشتہ حقیقتوں سے زماں کی ایک مسلسل ڈور میں مربوط دیکھ کر ان کی صداقت پر شک و شبہ کی نظر ڈالتا ہے۔ وہ ماضی کو بھی اپنے حال میں موجود دیکھتا ہے۔ اس لیے حال کے جبر سے بھی انکار کرتا ہے:

”میں ان میں نہیں ہوں جو ہوں گے

میں اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہوں

اور انکار کے رات دن سے گزرتا ہوں

میرے لیے معجزے اور پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی ساری

سچائیاں مردہ سلسلوں کی تاریک قبروں پہ مٹی ہوئی تختیاں ہیں

مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زندہ ہونے کی خواہش نہیں ہے۔

(سلیم الرحمن: ایک کتبہ)

_____ یعنی نہ وہ ان حقیقتوں کے درمیان زندگی گزارنا چاہتا ہے جو مستحضر ہو کر اپنی حرارت کو چمکی ہیں اور قبروں پر مٹی ہوئی تختیوں کی مثال نصب ہیں، نہ نئی زندگی کی حقیقتوں کو جوں کا توں قبول کرتا ہے۔ انسانی تجربوں کی پوری

داستان، زوالِ آدم سے حال، اسے بربادی کے ایک ہی مرکز کے گرد گھومتی دکھائی دیتی ہے اور ہر نئی آبادی میں اسے بربادی کی اس آنکھیں ابھر کر سراغ ملتا ہے۔ ماضی سے حال تک، وقت کے رنگ و پے میں رواں دواں یہ ابھر، قدیم وجدِ بد کے درمیانی فصل کو بے معنی بنا دیتی ہے:

کانفرنس، بشورے، بیچ ہلا، پالٹا

شانتی کے نام پر اور بھی خونریزیاں

دہن تہذیب پر اور بھی لٹکائیاں

اور بھی بربادیاں

پھر نئی آبادیاں؟

بند بھی کر لوں، اگر آنکھ کی میں کھڑکیاں!

وقت کے سٹیج پر صبحِ ازل سے دواں!

ایک سی پر چھائیاں

ایک سی پر چھائیاں۔

(احسن احمد اٹک: ڈرامہ)

تھوڑے تاریخ اور زوالِ مغرب کے اعلان کو مصری تہذیب کے پس منظر میں دیکھا جائے تو مغرب ایک خطہ ارض کے بجائے ایک علامت بن جاتا ہے، تاریخ و تہذیب کے مآذہ پرستانہ شعور کی: جس کے نزدیک تعمیر و ترقی کا واحد پیمانہ زندگی کی سمجھوتوں کے وسائل کی کثرت ہے۔ غنی شاعری انہی وسائل میں محرومی و تاریک سائے کا نقش بھی دیکھ لیتی ہے، چنانچہ مصری تہذیب سے نا آسودگی کا اظہار، انسانی تاریخ کے سمت و سفر کی پوری روداد سے نا آسودگی کا اظہار بن جاتا ہے۔ صبحِ ازل سے ایک سی پر چھائیاں وقت کے اسٹیج پر رواں دواں دکھائی دیتی ہیں اور ان کے تماشے سے خاک و دغون کی ایک ہی داستان مرتب ہوتی ہے۔ ان پر چھائیوں کے سفر کا جبر نشان جب ایک دوسرے سے مشابہہ ہے اور ارتقا کا ہر نقش بربادی و خونریزی کے لمحہ گزران کا عکس، تو تجربوں کا یہ پورا سلسلہ اس دائرے کی مثال ہو جاتا ہے جس کے تمام نقطے ایک دوسرے کے تعاقب میں سرگرداں دکھائی دیتے ہیں۔ تاریخ کے مستدائر (Cyclical) تصور کی اساس، تہذیب کے اسی انداز سفر پر قائم ہے، اس امتیاز کے ساتھ کہ تاریخ کی نگاہ تہذیب کی حقیقت کے برعکس اس کے واقع یا بنین سچائیوں تک ہی محدود ہوتی ہے۔ شاعر روشنی میں اندھیرے کا ظلم بھی دیکھ لیتا ہے۔

حقار صدیقی کی نظم ”قریہ دیوان“ میں راکھ یعنی بنایا ابتری ہست اور بودوں کا دفن ہے۔ مرگ آسا زندگی

نے ہستی کی زنجیر معنوی طور پر توڑ دی ہے، چنانچہ زمان و مکاں کے قیود کا احساس بھی زائل ہو گیا ہے۔ ماحول اور فضا کے بندھن ٹوٹے تو ماضی و حال سے بھی سارے رشتے منقطع ہو گئے اور ایک لازوال نیستی اس آباد ویرانی کا نشان بن گئی۔ اس طرح نیا شاعر واقعاتی شہادتوں کا حجاب چاک کر کے ان کے جوہر کا سراغ لگاتا ہے اور تہذیب کے زمانی تجربوں کو ایک لازماں معنویت تک لے آتا ہے۔ ایک اور مثال دیکھیے:

کتنی بدل گئی ہیں سچائیاں پرانی

گردن تک آگیا ہے تہہ پلیوں کا پانی

ذروں کا جلتا بجھتا

کہتا ہے اک کہانی

ہر شے ہے اک علامت ہر چیز اک نشانی

الفاظ خاک ہوں گے شرمندہ معانی

الفاظ بجھ رہے ہیں۔

ذرے چمک رہے ہیں۔

(عمیق خفی: نیم خالی احساس کی فلم)

اس کے ساتھ ساتھ، جیسا کہ اس باب کی ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے، بعض نئے شعرا کے یہاں ماضی کی مکمل نفی کا رجحان بھی ملتا ہے، اس ایمان کے ساتھ کہ نئی فکر تہذیب کے جس خاکے کی تشکیل میں مصروف ہے وہ گذشتہ نسل کی منافقت کے برعکس، ایک نئی انسانیت کا مظہر ہوگا۔ راشد نے اپنی فلم ”زمانہ خدا ہے“ میں وقت کے اقتدار اور تحکم کے اثبات کے ساتھ ساتھ اس امکان کی نوید بھی دی تھی کہ وہ محسوس جولاکھوں برس پیشتر تھیں اور وہ جولاکھوں برس بعد ہوں گی، نئے انسان کی نگاہوں سے ادجمل ہیں، چنانچہ غیر حقیقی ہیں، لیکن نگاہوں کے آگے تپتی ہوئی حال کی رتھی جو بظاہر عدم ہے کبھی نہ کبھی ”ہست“ بن جائے گی۔ ایک دوسری آواز کہتی ہے:

منکہ امروز کی تحصیل میں ہوں

فعلہ تبلیغ نہیں لفظ کا تامل کہاں

بعد کی مجبوری بے شوق و حضور

آج لفظ خامشی ہے۔

بات نہیں بات کا مفہوم نہیں۔

روز ملاقات بھی مسندیں گلہائے عقیدت کی منڈھی بیلین

ہلکے سے لگا مرحلہ شرح صدر۔

معنی والفاظ کی بیچ بچی۔

انسوس سر شام بہاراں کی عتایات کے سووعدے

بتا آج تلک میرا چلن بدلا ہے۔

(افتخار جالب: منکھ افروز کی تحصیل میں ہوں)

ان الفاظ میں کسی امکان کی بشارت نہیں، صرف اس حقیقت کی نشاندہی ہے کہ حال مفہوم سے عاری سکوت ہے، لفظ کی مانند جواپے مائل و مابعد دونوں سے منقطع ہو چکا ہے۔ شام بہاراں کے وہ تمام وعدے جو نئے انسان تک اس کی تاریخ کے حوالے سے پہنچے تھے محض فریب ثابت ہوئے، کیونکہ حال کا چلن اس کی رہنمائی اور روشنی سے بدل نہیں سکا۔ قدیم وجدیہ کے تنازعے کا سبب یہ ہے کہ نئی اقدار ابھی تشکیل کے مراحل سے گزر رہی ہیں اور پرانی اقدار نے انسان کا علاج درد بننے سے قاصر۔ نوائس بی نے تاریخ کے روشن اور تاریک پہلوؤں کو سمجھی تہذیب اور جدید تہذیب کے تصادم یا عقیدے اور بے عقیدگی کی کشاکش کے آئینے میں واضح کرنا چاہا تھا۔ مفہوم یہ تھا کہ روح امروز کی تمام بیماریاں دور اور زخم مندمل ہو سکتے ہیں، اگر عقیدے کی اطاعت تسلیم کر لی جائے اور اس کی ہدایت کے مطابق سفر کی نئی سمتوں کا قیاس ہو۔ نئی حسیہ نئی سمتوں کی تلاش کا بالواسطہ اظہار تو کرتی ہے مگر اجتماعی تاریخ کے اب تک کے تجربوں کے پیش نظر، آزمودہ نسخوں کو پھر سے آزمانے پر رضامند نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں ماؤی اقدار کے یک رٹے پن سے بیزاری اور خیال و ماؤے کی وحدت پر اصرار کا ذکر کے باوجود (جو بعض اوقات مابعد الطبیعیات کے نئے زاویوں تک لے جاتا ہے) کسی برتی ہوئی حقیقت کو از سر نو برتنے کا رجحان نہیں ملتا۔ اس طرز فکر کا دوسرا سبب زندگی کی لالچیت کا وہ احساس ہے جو زین بدھ مت، دادا ازم اور وجودی فکر کے بعض عناصر کی وساطت سے واضح ہوا۔ حال بھی گدھشتی ہے کہ کس خطرے کے ہاتھ میں آتے ہی آنے والی دوسری ساعت اس لمحے کو ماضی کی جانب ڈھکیل دیتی ہے۔ نتیجہ عدم سے عدم تک ایک اندھی دوڑ، یا لالچیت کی جاودانی۔ نئی شاعری میں اس تجربے کی مثالیں وافر ہیں۔ وضاحت کے لیے صرف ایک اقتباس دیکھیے:

گدھشتی ہے بحر بھی شب بھی

گدھشتی ہیں بسنت، برسات، پوس، ہت جہز

رتوں کے یہ سارے قافے اور ساعتوں کے یہ سب مسافر

ہواؤں کے ساتھ آتے جاتے رہیں گے یوں ہی

مگر یہ بھرا آمد و رفت اک تسلی سے بیشتر خاک بھی نہیں ہے

کہ وقت تو ایک جادو نارسا کی مانند جادواں ہے۔

(ضیا جالندھری: جادو جادواں)

ماضی و حال کا بھی متحر نامہ، تاریخ و تہذیب کی طرف ایک غیر رجائی روئے کا محرک بنا۔ سائنس کی قطعیت اور اس کی نصرت پر حائل ہوتے ہوئے یقین، نیز مادی ترقی کے بجائے تخلیقی ارتقا کے ایک ہمہ گیر تصور کی اساس بھی اسی روئے پر قائم ہے۔ وجود کی معینہ حقیقت میں آزاد ارادے کے مصر کی دریافت اور اضافیت کے نظریے کی مدد سے جدید طبیعیات نے یہ ثابت کر دیا کہ نظام شمسی میں ہر شے تغیر پذیر اور اضافی ہے، نیز مطابقت سے محرومی کے سبب اپنی تکمیل کے لیے کوشاں۔ انسان بھی ریاضی کا کوئی فارمولہ نہیں جسے اعداد کی اُلٹ پھیر کے ذریعے سمجھ لیا جائے۔ سائنس نے اب تک وجود کی جتنی تہوں تک رسائی حاصل کی، ان کے بعد پھیدوں کا ایک گہرا سمندر ہے جسے انسانی عقل اب تک پایاب نہیں کر سکا ہے۔ میر صاحب نے جب یہ کہا تھا کہ تحصیل علم کا حاصل کچھ بھی نہیں اس لیے میں نے کتابوں کو اٹھا کر طاق پر رکھ دیا ہے (تحصیل علم کرنے سے دیکھا نہ کچھ حصول۔ میں نے کتابیں رکھیں اٹھا گھر کے طاق میں) تو علم سے ان کی مراد عقل کا وہی مظہر تھا جو اپنے حدود کا اسیر اور وجدان سے عاری ہوتا ہے۔ انسانی وجود کے اسرار عقلی استدلال سے زیادہ گہری اور دور رس بصیرت کے متقاضی ہوتے ہیں۔ اقبال نے بھی اسی لیے عقل و علم کو سراہا یا ابن الکلب اور عشق کو سراہا حضور اور ام الکتاب سمجھا تھا۔ یہ عقل یا علم کی حقیر نہیں بلکہ اس کے غرور بے جا اور یقین پر اعتماد کی شکست کا اظہار ہے۔ اور جیسا کہ پہلے ہی کہا جا چکا ہے، اقبال نے عقل ہی کی مدد سے عقل کی نارسائیوں کا شعور حاصل کیا تھا۔ عقل سائنسی فکر یا معلومات کے جس سرمائے پر تکیہ کرتی ہے اس پر شک و شبہ کی نگاہ خود سائنسی علوم کے ماہر ڈالنے لگے تھے۔ آج سائنس کو سائنس کی بنیادیں ہمیشہ خطرے کی زد پر دکھائی دیں اور ہائزن برگ نے سائنسی دریافتوں کی عدم قطعیت کے باعث غیر یقینی کا ایک باقاعدہ علمی نظریہ ترتیب دیا۔ اس غیر یقینی کا ایک اور واضح بنیاد آزاد ارادے کی وہ قوت ہے جو فرد کی انفرادیت کا تعین کرتی ہے (اور عدم توازن کی صورت میں معاشرتی انتشار کا سبب بھی بن جاتی ہے)۔ انفرادیت کی یہ روناؤے کی قطعیت کو غیر متوقع اور پراسرار راستے دکھاتی ہے۔ شاید اسی لیے متعدد سائنسدانوں نے انسانی فطرت کی بیکرائی کو ناقابلِ تفسیر سمجھ کر عقلی استدلال کی معذوری اور بے بسی تسلیم کر لی اور تخلیقی ارتقا یا اچانک تبدیلی کے نظریے نے ڈارون کے فطری انتخاب یا ہائزل کے نظریے کی اہمیت کم کر دی۔ طبیعی اور مادی قوتوں کے تقوُّق پر ارتقا کے اس تصور سے بھی ضرب پڑی کہ انسان فطرتاً صلح جو اور نیک خو ہے اور معاشرتی اضطراب و انتشار کا اصل سبب فی الواقع وہ جذباتی عدم توازن ہے جو سرمائے کی ہوس اور عقل کی نادر و ترغیبات کے نتیجے میں انسانیت کا مرض بن گیا۔ اسی لیے نئی صنف سائنسی فکر کی

آمریت سے انکار کرتی ہے اور شعر کی زبان میں جب یہ کہتی ہے کہ:

تم اپنی عقل و منطق پر ہونا زاس

یہ ناخن اس جگہ کیا کام دیں گے

جہاں دل کی گرہ ابھی ہوئی ہو

(غیب الرحمن: تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ)

_____ تو یہ انداز نظر رومانی ہوتا ہے نہ مخلف عقلیت، اور دل کی گرہ انسان کے اس انفرادی تجربے کی علامت بن جاتی ہے جو کسی تمبھی طریق کار سے سلجھائی نہیں جاسکتی اور ایک ذاتی جذباتی قرب کا تقاضہ کرتی ہے۔ نہ ہی عقل کی تنقید سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اس طرح تہذیبی ارتقا کی قوت محرکہ کی حرمت پر حرف آئے گا اور عقل سے بے نیاز ہو کر انسان کے اندر چھپا ہوا وحشی پھر سے زندہ ہو جائے گا۔ انسان کی موجودہ ارتقا کی صورت حال میں تحریب کے عناصر فی الواقع عقل سے گریز کے بجائے عقل کی بے محابا پرستش کا عطیہ ہیں کیونکہ انسان میں جنگ جوئی کا رجحان اس وقت پیدا ہوا جب عقل نے اسے معاشی تحفظ نیز ذاتی اقتدار کے تسلط کی ایسی راہ دکھائی جس پر چلتے ہوئے رفتہ رفتہ وہ اپنی فطری معصومیت سے ہاتھ دھو بیٹھا۔ اس لیے نئی شاعری میں فطرت سے وابستگی یا اس کی طرف مراجعت کی خواہش کا اظہار تاریخ کے دھارے کو الٹی سمت موڑنے کے بجائے تاریخ و تہذیب کا اگلا قدم بن جاتا ہے اور ماضی پرستی مستقبلیت ہی کی ایک شکل۔ عام طور پر جدیدیت سے بہ یک وقت دو متضاد باتیں منسوب کی جاتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ جدیدیت کی ترجمان شاعری تاریخ و تہذیب کے پورے ورثے کی قدردانی قیمت سے انکار اور شعور و آگہی کی تمام تر روایات سے انقطاع کو اپنا شعار بناتی ہے، دوسرے یہ کہ نئی شاعری میں مراجعت کی لہر ایک نوع کی ماضی پرستی ہے جو حال کی تابانی اور مستقبل کے امکانات سے آنکھیں چراتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت صحیح نہیں ہو سکتیں اور ہر چند کہ شعر و ادب ہی نہیں، عام زندگی میں بھی انسانی جذبہ و شعور کی حدیں سیاہ و سفید کے حتی خانوں میں تقسیم نہیں کی جاسکتیں اور ایک ہی مرکز پر دو ضدوں کے اجتماع کی صورتیں بھی پیدا ہوتی رہتی ہیں، تاہم مراجعت کے تصور کی تفہیم میں اسے ماضی پرستی یا قدمت زدگی سے تعبیر کرنے کی غلطی بہت عام ہے۔ اس مسئلے پر مزید بحث سے پہلے چند مثالیں دیکھیے:

سب اپنے گھروں میں لہجی تان کے سوتے ہیں

اور دور کہیں کوئل کی صدا کچھ کہتی ہے (نامر کاظمی)

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سراغ

اور کچھ دن پھر وہ اُداس اُداس (نامر کاظمی)

وہ جنگلوں میں درختوں پہ کودتے پھرنا
 بہت برا تھا مگر آج سے تو بہتر تھا
 بڑے سے بڑے لگا رہتا ہے
 پیار ہوتا ہے گئے جنگل میں
 (محمّد علی)
 لومنتوف اور دوستو تسکی بولشیر اور استاں وال
 ایک سے ایک دباں
 گوتم بدھ اور افلاطون
 محض جنون
 ناک دیا اور بیٹے شاہ
 سید مہی راہ

(زاہد ڈار: واپسی)

کتا ہیں میرا جنگل ہیں
 جنھیں میں کاٹ کر اب بارہویں زینے پہ بیٹھا ہوں
 معافی کے ہیولوں میں چمکتی صورتوں سے دور تھا
 حرف کے صدمات سہتا ہوں
 کہ میں خود آگمی کے ہماری سانوں کا سمندر ہوں
 جسے نکسین پانی کی سزا آدایوں سے
 بادباں کی طرح کافی دور رکھتی ہے

(انیس نامی: حرف ایک جنگل)

ظاہر ہے کہ کوئی بھی سچا شعری تجربہ دوسرے تجربے کی تکرار محض نہیں ہوتا اور موضوع کی یک رنگی بھی الگ الگ
 شاعروں کے یہاں اُن کی انفرادیت، فکر اور تخلیقی استعداد کی سطحوں کے فرق کی وجہ سے منفرد جمالیاتی وحدتوں کو
 جنم دیتی ہے۔ پھر نئی شعریات کا تو اصل الاصول ہی ذاتی تجربے سے وقاداری ہے۔ اس لیے محولہ بالا اشعار و
 اقتباسات ایک ہی تجربے کا عکس نہیں ہیں۔ تاہم کالمی کے حذکرہ اشعار میں جذبے سے ہم آہنگ ہوتی ہوئی
 فکر کی لہر ایک خاموش احتجاج ہے، اُس جے حسی کے خلاف جس نے فطرت کے حسن کا احساس شہر بے شام و بحر

کے مکینوں میں زائل کر دیا ہے۔ کوئل کی صدا گزرے ہوئے وقت کی آواز نہیں بلکہ انسان کی اُس خلقی معصومیت کا استعارہ ہے جوئی تہذیب کے شتعات کے انہار میں دب گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا الیہ یہ ہے کہ وہ بے حس ہی نہیں اپنی بے حس پر قانع بھی ہے۔ یہ بے حس غفلت کی گہری نیند ہے جس کے دروازوں تک اس کی معصوم روح کی صدا پہنچ بھی نہیں پاتی اور فراموش کاری کے دور افتادہ جنگلوں میں کھو جاتی ہے۔ دوسرے شعر میں رفنگاں کی علامت اس کی کھوئی ہوئی معصومیت کی یا شخصیت کے ان کھوئے ہوئے حصوں کی نشاندہی کرتی ہے جو اب یاد بن چکے ہیں، جن کے کھو جانے سے شخصیت اجاز اور ادھوری ہو گئی ہے اور جن کی بازیافت کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی بے خبری پر قناعت کے دائرے سے نکلے۔ موجودہ صورت حال کی الم تا کیوں کا احساس اسے اس درجہ افسردہ کر دے کہ اداسی کی ذور اسے مسلسل کھینچتی ہوئی بالآخر اس موڑ تک پہنچا دے جہاں اس کے لیے نجات کی راہ نکلتی ہے۔ محمد علوی کے محلول بالا اشعار میں فضا تا سر کاظمی کے اشعار کی طرح دھندلی نہیں اور نو کیلے پیکروں کے استعمال کی وجہ سے نسبتاً صاف دکھائی دیتی ہے۔ پہلے شعر میں جنگل ماضی کی علامت ہے۔ بھری بڑی آبادیوں پر چھائی ہوئی اداسی اس احساس تک لے جاتی ہے کہ جنگلوں میں درختوں پر چھلائیں لگاتے رہنا گرچہ تہذیب کے بچپن کی کہانی ہے، اور اس لحاظ سے فرسودہ و بے حصول، تاہم حال کی اس سرت و شادابی سے خالی زندگی کے مقابلے میں وہ نشاط آفریں کھلنے راہن بہتر تھا۔ عقل نے ہر وجود کے گرد مصلحتوں کے دائرے کھینچ دیے ہیں۔ چنانچہ ہر شخص جذباتی سطح پر دوسروں سے دور ہو گیا ہے۔ گھنے جنگل کی علامت دوسرے شعر میں جذبے کی سرشاری کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ قرب اور رفاقت کا احساس روح کی اسی سرشاری کا مرہون منت ہے۔ ان اشعار میں افسردگی کی آغ، مابطوع حقائق پر برہمی کی لے کے دب جانے سے پیدا ہوئی ہے۔ زآہد ڈار کی لطم داہتی میں فلسفیانہ سوچ گالیوں اور تیاگ کے جسم کش (اور اس لحاظ سے روح کش) تصور کے مقابلے میں ابدی مسرتوں اور اقدار کی جستجو کے تفوق پر زور دیا گیا ہے۔ ایسی جستجو انسان کا رشتہ اس کی دھرتی سے بھی قائم رکھے اور اسے محض نئی کی سازشوں میں گرفتار بھی نہ ہونے دے۔ یہ ارضیت میراثی کی طرح پورے آدمی کی تلاش سے عبارت ہے جو جسم اور روح یا جذبے اور عقل کی دوئی کو مٹا کر انسان کے لکھی وجود کی حفاظت کے لیے مناسب فضا کا طلب گار ہے۔ انیس تاگی کے منقول اقتباس میں جنگل ہوش کی تاریکی ہے جہاں انسان کو اپنے سفر کی راہ نہیں ملتی۔ معانی کے ہیولوں میں چمکتی صورتیں، اندھیرے (لا حاصلی) کا احساس اور گہرا کر دیتی ہیں۔ وہ اس اندھیرے سے لکھتا ہے لیکن تاریک روشنیاں (حرف) اس کا بچھا نہیں چھوڑتیں۔ اور وہ ان کے ذمہ سہارا ہوتا ہے۔ ہوش کے حصار سے نکل کر وہ اپنی ذات کے بکیراں سمندر تک جاتا ہے جہاں تنہائی کی تلخی ایک مسلسل سزا کی طرح اس کے ساتھ رہتی ہے۔ پس سکون آبادی میں ہے نہ تنہائی میں، اور ایک ازلی نفسی اس کا مقدر ہے۔ اس

صورت حال نے نئی حسیہ کو کشش کے ایک انوکھے احساس سے دوچار کیا ہے۔ سائنس کی قوتوں سے مکمل انکار کا مطلب یہ ہے کہ زندگی کی ایک ناگزیر حقیقت کی طرف سے آنکھیں بند کر لی جائیں اور اس کے پیدا کردہ اندیشوں سے بے خبری کا نتیجہ یہ ہوگا کہ دنیا تباہی کے جس راستے پر گئی ہوئی ہے اس پر اسی طرح آگے بڑھتی جائے۔ سائنس اور معروضی فکر یا مادی نقطہ نظر کی مقبولیت نے انسان کی باطنی زندگی کے مسائل میں اکثر کو داہمہ سمجھ کر رو کر دیا۔ اس کی تمام تر توجہ اس بات پر مرکوز رہی کہ انسانی روح کی بولہ میوں سے بے نیاز ہو کر اس کے عقلی اور جسمانی مطالبات کی آسودگی کے ذرائع وسیع کیے جائیں۔ اسپتار نے انسانی وجود میں جس بیدار قیاس عنصر کا سراغ لگایا تھا اسے بیدار عقل سمجھ کر سائنس نے جوں کا توں چھوڑ دیا۔ نیچے سائنس کی طاقت خیر اور اخلاقیات سے عاری ہو کر نقطہ کے فوق البشر کی طرح بالآخر انسانیت کے لیے ایک عذاب (فاشزم) بن گئی۔ اب تک اسی طاقت سے اس کی زندگی اور موت کا مسئلہ جڑا ہوا تھا۔ آئن سٹائن کا وہ جملہ کہ ہم نے بالآخر اپنی طاقت پیدا کر لی ہے کہ خود کو تباہ کر سکتے ہیں؛ سائنسی کامرانیوں پر سائنس کے ایک عارف کا سب سے بڑا طنز ہے، نئے شعرا کی فکر میں سائنس کی طرف سے ایک عالمگیر تباہی کے اندیشے کا احساس آئن سٹائن کے اسی خیال کی توسیع کرتا ہے۔ عام طور پر یہ احساس نئے شعرا کے یہاں ایک اضطراب آسا فرد کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ لیکن کہیں کہیں اس نے شدید برہمی اور غصے کا روپ بھی دھار لیا ہے۔ مثلاً عیسٰی حنٰنی کی نظم ”امن پسندوں کا نعرہ جگ“ جو سائنسی اطعموں کی ہلاکت کے خوف سے اعصابی تشنج کے شکار ذہن کی ہدائی کی کیفیت کو ایک بے حجاب احتجاج اور برہمی کے آہنگ میں پیش کرتی ہے، اس کا خاتمہ ایک طوفانی لہر کے مد کے بعد اس کے جزر کی شکل میں اس طرح ہوتا ہے کہ اجتماعی موت کے دہانے پر کھڑی ہوئی یہ گناہ گار نسل پوری طرح بے نشان ہو جائے اور پھر ”کسی لیے کھنڈر یا غار سے نکل کر ایک نیم مرد مردہ، ایک نیم مردہ عورت کا ہاتھ تمام لے اور نوع انسانی کے آغاز و ارتقا کی ایک نئی کہانی شروع ہو۔“ تاریخ کائنات کی صحیح اولیں کی بازیافت کا یہ تصور بھی حال کی حقیقت کے گہرے ادراک اور مستقبل سے وابستہ ایک نیک اندیش روپنے کے طعن سے نمودار ہوا ہے۔ یا محمد علوی کی نظم مراجعت میں جنگوں کی طرف واپسی کی ترغیب فی الواقع باطن کی اس دنیا کی طرف واپسی کی ترغیب ہے جہاں فطرت سے انسان کا تعلق ابھی ختم نہیں ہوا ہے یا مادی حقیقتوں کے دائرے سے باہر اپنی ذات سے رشتے کی تجدید یہ کم از کم اس امکان کو باقی رکھے گی کہ انسان زندگی اور نفس کے تحفظ کی راہ اختیار کر سکے۔ بھائے اصلح کے اس تصور میں اصلح کی نوعیت نقطہ کے فوق البشر سے مماثل ہے نہ اقبال کے مرد و کامل سے، کیونکہ ایک آدم کو بحیثیت کا درس دیتا ہے اور دوسرا اسے آدابِ خداوندی سکھاتا ہے۔ چنانچہ دونوں وجود کی حقیقت حال کے بجائے اس کے ممکنات کو مقصود نظر مانتے ہیں۔ نئی شاعری میں ”اصلح“ آئینہ نہیں بلکہ وہ حقیقی انسان ہے جس پر اس کی

حد سے بڑھی ہوئی مادہ پرستی اور تعطل پسندی نے غیر فطرت کے پردے ڈال دیے ہیں۔ اور یہ ساری نکش حقیقت کی دو سطحوں کے درمیان ہے، جن میں سے ایک مشہود ہے اور دوسری نگاہوں سے اوجھل ہونے کے باعث بظاہر تجزیہ ی۔

بقائے اصل اور فاشزم کے نظریات نے قوت کی پرستش کے رجحان کو تقویت پہنچائی تھی۔ دو عالمی جنگوں نے اس کی ہلاکت کا تجربہ عام کیا اور انسانیت اجتماعی موت کے اس اندیشے میں گرفتار ہو گئی جس نے زندگی سے اس کی بے تکلفی اور احساسِ سوچیں لیا۔ آواں گارد کے مختلف رویوں کی طرح جدیدیت اور فنا پرستی یا خواہشِ مرگ کو بھی عام طور پر لازم و ملزوم قرار دیا جاتا ہے اور جدیدیت مخالف حلقوں میں نئی شاعری کی مذمت و تنقید کرتے وقت ”موت سے وابستگی“ کے عنصر کو خاص طور پر نشانہ بنایا جاتا ہے۔ ارتقا کے تمام نظریوں اور جدید سائنس نے اس حقیقت کو ایک مسئلہ واقعے کی حیثیت دے دی ہے کہ حقیر ترین جاندار بھی زندگی کے جوہر کو اپنی سب سے قیمتی ملکیت تصور کرتا ہے یا جینی طور پر زندگی کی بقا اور تحفظ کا شعور اس کے وجود میں شامل ہوتا ہے، البتہ انسانی نفسیات اپنی بھول بھلتیوں میں کسی مخصوص حسی، اعصابی اور ذہنی تجربے کے باعث ان لہروں کو حرکت دے سکتی ہے جو اسے قید حیات سے آزاد کرنے پر بائیں ہوں۔ کامیو نے زندگی کی لامعنیت میں معنی کی ہرجسوں کی ناکامی کے بعد موت کو حصولِ معنی کی آخری کوشش قرار دیا تھا۔ فطرت کے ایک آہنی قانون کے مطابق، ہر شے اپنی اصل کی طرف لوٹنا چاہتی ہے اور ہستی کی اصل چونکہ عدم ہے، اس لیے زندگی کا موت پر انجام پڑے ہونا ایک فطری اور خود کار فعلیت کی آخری حد۔ ان حقائق سے قطع نظر، امر واقعہ کے طور پر دیکھا جائے تو زندگی انسان کی عادت ہے اور موت اس کی مجبوری۔ چنانچہ شعر و فلسفہ میں موت کے تصور کو اس کی ہیبت اور ناگزیریت کے باعث ایک مرکزی نقطے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ نئی شاعری میں موت یا اس تجربے کی شقاوت اور حدت کا ذکر احساس و فکر کی کئی سطحوں سے مربوط ہے۔ دشواری یہ ہے کہ سائنس اُس وقت تک کسی تجربے کی حقیقت کا اعتراف نہیں کرتی جب تک کہ اسے اس کی دلیل اور بنیادیں نہ مل جائیں۔ ولیم جیمز نے اس طرزِ نظر کو تعطل کے بجائے ارادے کی راسخِ العقیدگی کا زائیدہ کہا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس طریق کار کی وجہ سے سائنس اکثر غیر حقیقی ہو جاتی ہے (68) شعر و فن میں اہمیت تجربات کی ہوتی ہے اور بیشتر صورتوں میں ان کے اسباب کا جائزہ فن کار کے دائرہ عمل سے خارج ہوتا ہے۔ شعر دلیل نہیں شہادت ہے انسانی تجربے کی اور عین ممکن ہے کہ محکم ترین دلائل پر مبنی شعر ایک شعر کی حیثیت سے بالکل خام اور ناقص ہو۔ یہ اشارہ اس لیے ضروری تھا کہ نئی حسیّت میں فنا یا موت کے عنصر و مل کو صرف اس کے واقعاتی تناظر یعنی دو عالمی جنگوں کے پس منظر تک محدود نہ کر دیا جائے۔ جنگِ عالمی جنگوں نے بہت وسیع پیمانے پر زندگی کے عدم استحکام اور اجتماعی موت کا احساس عام کیا جس کے سائے نئی شاعری

میں بھی منعکس ہوئے۔ لیکن اس تجربے کے دوسرے ابعاد، جو نہایت پیچیدہ ہیں، انسان کی ازلی الجھن یعنی زوالِ مکمل کے خوف اور منعکس کے حصار میں بھی، جذبے اور روح کی ناداری کے باعث، نیستی کی ایک کیفیت سے جا ملے ہیں۔ وضاحت کے لیے چند تصویریں دیکھیے:

یہ لڑکا پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب، تو میں جھنجھلا کے کہتا ہوں
جسے تم پوچھتے رہتے ہو کب کا مر چکا خالم
اے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لہ میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مرچکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے۔ یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

(اختر الایمان: ایک لڑکا)

گہرے شہروں میں رہنے سے عظمت کا احساس مٹا
لبے جلوں پر جانے کا، قدرت سے ٹکرانے کا ارمان مٹا

(زاہد ڈار..... نئے شہر)

میں ہال روموں میں بجھ رہا ہوں شراب خانوں میں جل رہا ہوں
جو میرے اندر دھڑک رہا تھا
وہ مر رہا ہے

(ساتی فاروقی: نوحہ)

شارع عام پر حادثہ ہو گیا
آدھی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بھتی رہی
بات کرنے میں جوتے ٹکرنے

بات کرتے رہے
 قہقہے خج کے پر کرتے رہے
 اور اکڑ جو خاموش تھے
 چپ گزرتے رہے
 آدمی مر گیا

(میت حقّی: سندباد)

کبھی ہوا کے ہاتھ پہ لکھا ہوا تھا میرا نام
 اڑتے ہوئے پتوں کا ماتم زرد اور سونی شام
 کبھی پیّا ہے ہنس ہنس میں نے سارے دکھوں کا زہر
 جنگل کی آواز کی کھونج میں چھوڑا ہنسا شہر
 اک لمبے میں لاکھ انوکھے روپ لیے مرتا ہوں
 وہ جو کہیں نہیں ہے اس کی بھی خواہش کرتا ہوں

(سلیم الرحمن: میں اور موت)

جس دن میرے دیس کی ہلکی تیز ہوا نہیں
 انسانوں کے خون سے بھر جائیں گی
 جس دن کھیتوں کی خاموشی
 بوجھل دھات کی آوازوں میں کھو جائے گی
 اس دن سورج نہجھ جائے گا
 چوں کی پگڈنڈی اس دن سو جائے گی

(زاہد ڈار: زوال کا دن)

یا غزلوں کے یہ اشعار:

وہ لوگ جو زندہ ہیں وہ مر جائیں گے اک دن
 اک رات کے راہی ہیں گزر جائیں گے اک دن

(سائق فاروقی)

وقت کی ڈور کو تھامے رہے مغبولی سے
اور جب چھوٹی تو انہوں بھی اس کا نہ ہوا

(شہر یار)

نرجھاکے کالی جھیل میں گرتے ہوئے بھی دیکھ
سورج ہوں میرا رنگ مگر دن ڈھلے بھی دیکھ

(کھلیب جلالی)

فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چمینے ہیں
حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(کھلیب جلالی)

دشائیں چھو رہی ہیں آج مجھ سے
نکل کر خود سے باہر آ گیا ہوں

(کمار پاشی)

اب اس کا نام تک باقی نہیں ہے
وہی جو جی رہا تھا میرے اندر

(کمار پاشی)

ان تمام مثالوں میں تجربات کے تنوع کے باوجود ایک مشترکہ قدر موجود ہے، یعنی یہ کہ کسی نہ کسی شکل میں فنا کا ہر تاثر تہذیبی زوال کے لیے سے منسلک ہے اور یہ کہ موت سطر حیات کی آخری منزل نہیں بلکہ روح کے سلسلہ انحطاط یا ذات کے انہدام کی علامت ہے۔ اب موت راہ نجات ہے نہ ذریعہ وصال۔ واقعاتی شہادتیں فنا کے تجربے کو جدید تہذیب کی بے راہ روی سے مربوط کر دیتی ہیں اور علامتی تناظر میں اسے ایک وسیع تر مفہوم تک لے جاتی ہیں، جہاں اس کا رشتہ روح اور جسم کی ازلی کشش سے جڑ جاتا ہے۔ کم و بیش ان تمام مثالوں میں شعلہ حیات کے بجھنے کا ماتم ہے۔ یہ شعلہ کبھی ان آرزوؤں کی علامت بن جاتا ہے جو پوری نہ ہو سکیں لیکن جن کے بغیر زندگی کا تصور محال ہو گیا ہے۔ (ایک لڑکا)۔ کبھی شہر کی سرد مہر فضا میں زندگی کی حرارت متواترانی اور مہم جوئی کی علامت بن کر مہذب انسان کے اجتماعی زوال کی طرف اشارہ کرتا ہے (نئے شہر) کبھی اس کا اشارہ نئی زندگی کے شور شرابے میں ذات کی افسردہ ہوتی ہوئی لے اور اس کے بے معنی اظہار کی طرف ہوتا ہے (نوح)۔ کبھی اس شعلے سے مراد دردمندی کا وہ جذبہ یا نرم احساسات کی وہ لہر ہوتی ہے جس کا غیاب زندہ اور مردہ آدمی کے مابین

فرق کی لکیر کو مٹا دیتا ہے (سندباد) کبھی زندگی کی دو وسعت اور ہمہ جہتی جو مادی کمالات کے دائرے میں سستی ہے پھر بکھر جاتی ہے (میں اور موت) اور کبھی فطرت کی وہ طہارت اور بحال ابدی جو صحتی تہذیب کی زد پر ہے اور جس کا خاتمہ زندگی سے حسن اور خیر کے خاتمے کا اعلان ہوگا (زوال کا دن)۔ اجتماعی موت کے یہ تمام مظاہر جبر و اختیار کا انوکھا کرشمہ ہیں۔ یہ موت، زندگی کا فطری انجام نہیں بلکہ زندگی کی سازشوں کی سزا ہے جس کا خاکہ تہذیب کے غلط تصور، قوت کے ناروا استعمال اور عقل کی کم کردہ رہی نے ترتیب دیا ہے۔ دوسری طرف غزل کے محولہ بالا اشعار میں موت کی آفاق گیر حقیقت کے مقابلے میں زندگی سے وابستگی کے باوجود اس کے خاتمے پر ایک غم آلود اطمینان (شہر یار)، یا صبح سے شام (سہد سے لہ) تک کی چہل پہل اور رنگ و رماش کے بعد ایک ازلی حکمن کے نتیجے میں جسم و جاں پر عاری ہونے والی مرگ آسا کیفیت (یا دن کی فضول مصروفیتوں کے بعد روح کے زوال کا احساس) یا قہر و زماں سے نکلنے کی روحانی آرزو مندی کے صلے میں ملنے والی اذیت (کھیب جلائی)، یا ایک ساطیری طرز احساس اور حقیقت کی تجرید کے وسیلے سے وجود کی بیکرانی تک رسائی یا ضمیر کی رزم گاہ و خیر و شر میں روح کی بزمیت و پسپائی (کمار پاشی)، غرض کہ یہ تمام تجرے ایک عصری حوالے کے ساتھ ساتھ ایک لازماں تناظر بھی رکھتے ہیں۔ مکمل فنا کی خواہش کا اظہار نئی شاعری میں جہاں تھوہ، دہشت خیزی اور دیوانگی کی کیفیتوں کے ساتھ ہوا ہے (مثلاً، پھر میں مرتا ہوں فقط موت مجھے بھاتی ہے (زاہد آذر) یا، مرے واسطے زندہ رہنے کا کوئی بہانہ نہیں ہے (سلیم الرحمن) یا، ہمارا مقدر فنا کی لکیریں رسز اور خزاں دور ہے (انجس ناگی) اس کے اسباب تہذیبی بھی ہیں اور نفسیاتی بھی۔ تہذیبی اس اعتبار سے کہ موجودہ معاشرہ اقدار کے جس بحران اور نظریات کی جس پکار کا شکار ہے اس نے فکر کے توازن اور جذبے کی تنظیم و عقیدہ کی راہیں دشوار کر دی ہیں۔ پرانے وقتوں میں اگر کسی فرد کے جذبات میں ابتری پیدا ہوتی تھی تو منظم اقدار یا منظم معاشرہ کسی نہ کسی شکل میں اس کی دلجوئی اور تشفی کے لیے موجود ہوتا تھا۔ اب یہ جذباتی سہارے باقی نہیں رہے۔ اس کے علاوہ، جیسا کہ فرائڈ نے دستور فلسفی پر اپنے مضمون میں کہا تھا، نوراخیت اور اعصابی تشنج کی کیفیتیں اس وقت بے اختیار ہو جاتی ہیں جب فنکار کی اناز زیادہ پیچیدہ مسائل کو قابو میں رکھنے کے مسئلے سے دوچار ہوتی ہے (69)۔ یہ کیفیتیں، بقول ٹرنک توتو بے مضی ہوتی ہیں نہ صرف ذاتی، بلکہ عظیم سماعتوں کی تہذیبی قوتوں کے مبالغہ آمیز اور اک کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ (70) خود فنکار کو بھی ان کیفیتوں کی تباہ کاری کا اندازہ ہوتا ہے، چنانچہ وہ اپنی پوری طاقت اس بات پر صرف کر دیتا ہے کہ ان کی تمازت سے اس کی ذات حتی الوسع محفوظ رہے۔ اگر ایسا نہ ہو سکے تو ان کیفیتوں کا شعر یا کسی بھی قلمی ہیئت میں غفل ہونا دشواری نہیں ناممکن بھی ہے۔

متذکرہ مسئلے کے تہذیبی تناظر سے متعلق چند اور وضاحتیں یہاں ضروری ہیں۔ نئی شاعری سے قطع نظر،

معاصر عہد کے یورپی ادب، فنی کہ اشتراکی ممالک میں جہاں تعمیر و ترقی کا ہر منصوبہ ایک اجتماعی مقصد سے مشروط ہوتا ہے، شہری زندگی اور اس کے مناسبات، فکر کا بنیادی مسئلہ بن گئے ہیں۔ شہر سے مراد صرف فلک نما عمارتیں یا کارخانے یا تعمیر کی لگن میں ڈوبی ہوئی روز و شب کی مصروفیتیں ہی نہیں، یہ تاریخ، تہذیب، معاشرت اور اخلاق کی ایک واضح سمت کا نشان بھی ہے۔ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں سائنس، سائنسی فکر اور صنعتی معاشرے نیز سائنسی ثقافت اور فنی ثقافت کے مسائل پر بحث میں تفصیل کے ساتھ اس سوال کا جائزہ لیا جا چکا ہے۔ یہاں ان باتوں کا اعادہ مقصود نہیں۔ نہ ہی اس مسئلے پر کسی مزید گفتگو کی ضرورت ہے کہ سائنسی فکر کی روشنی میں جدید کے سماجی مفہوم اور ادب میں جدیدیت کے تصور میں فرق کیا ہے؟ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان صنعتی اور اقتصادی اعتبار سے گرچہ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک کے مقابلے میں ابھی اتنے پسماندہ ہیں کہ اُن سے ہندو پا ک کے قابل کا سوال ہی نہیں اٹتا لیکن معاصر عہد کے بیشتر مسائل (اقتصادی، سیاسی، تہذیبی، اخلاقی اور نفسیاتی) شہری زندگی کے عطیات ہیں اور ان کا حلقہ اثر تیزی کے ساتھ دیکھی علاقوں کی جانب بڑھتا جا رہا ہے۔ ان اثرات کی دیوانگی رفتار کا اندازہ صرف اس حقیقت سے لگایا جاسکتا ہے کہ دیہی علاقوں میں نئی تعلیم کے مراکز قائم ہوتے ہی جن طبقتوں نے اس سے فائدہ اٹھایا ان کے صدیوں پرانے تہذیبی اور فنی بزمند ٹوٹ گئے اور ایک اندھی، بھیڑ میں شامل ہونے کے لیے انھوں نے بھی شہروں کا رخ کیا۔ چھوٹے شہروں اور قصبات کی توسیع و تعمیر کا لازمی انحصار دیہات کی تخریب پر ہے۔ تعمیر و تخریب کے اس عمل نے جذبہ و شعور کی ہر سطح پر جو مسائل پیدا کیے ہیں انہی سے نئے عہد کے آشوب کو غذائی ہے۔ نئی حسیّت، مغربی شہروں کے حال میں اپنے مستقبل کا ادراک کرتی ہے۔ یوں بھی صدیوں کے قاطع اب دہائیوں میں طے ہونے لگے ہیں۔ اور عالمی سیاست و اقتصادیات نے مختلف مسائل کی کڑیوں کو اس طرح جوڑ دیا ہے کہ کرۂ ارض کے ایک خطے کی صورت حال جلد یا بدیر دور دراز کے علاقوں پر بھی اپنے اثرات منعکس کرتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہندو پاک کے بڑے شہروں اور مغرب کے شہروں کی تمدنی اور فنی فضا میں مماثلت کا رنگ رفتہ رفتہ گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ سائنس اور سماجی علوم (خصوصاً عمرانیات) کی ترقی نے یہ احساس عام کرنا شروع کر دیا ہے کہ اس لحد و نظامِ شمس میں کرۂ ارض کی حیثیت ایک چھوٹے سے گہرا اور اس پر بسنے والوں کی حیثیت ایک مختصر سے خاندان سے زیادہ نہیں۔ لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ نوع انسانی کی وحدانیت کے ساتھ ساتھ انکار و اقدار نیز عقائد و نظریات کی کثرت اور ان کی باہمی پیکار کا احساس بھی تاریخ کے کسی دور میں آج کی بہ نسبت شدید تر نہیں رہا۔ انسانوں کے خوف اور اندیشے مشترک ہیں لیکن جذباتی لاطلفی اور ایک سرد مہر معروضیت نے ہر احساس قرب کو پسپا کر دیا ہے۔ اجتماعی مصائب و مسائل کے باوجود زندگی ایک غمراہی مسئلہ بن گئی ہے اور ہر شخص اس چھوٹی سی دنیا میں اپنی الگ دنیا بنانے کا متحی ہے:

مجھ کو دے دے وہی میری اپنی گل
 چھوٹا موٹا مگر خوبصورت سا گھر
 گھر کے آگن میں خوشبوس پھیلی ہوئی
 منہ دھلاتی سویرے کی پہلی کرن
 سانبان پر امرتیل مہکی ہوئی
 کھڑکیوں پر ہواؤں کی انگلیاں
 روزن در سے چھٹی ہوئی روشنی
 شام کو ہلکا ہلکا سا اُلٹا دھواں
 پاس چولے کے بیٹھی ہوئی کشمی
 اک اگلیٹھی میں کوئلے دیکھتے ہوئے
 برتنوں کی سہانی مدھر راگنی
 (خلیل الرحمن اعظمی : سایہ دیوار)

یہ ردِ عمل ہے اس صورتِ تخریب کا جو نئے شہروں اور نئی زندگی کی تعمیر میں مضمر ہے۔ تحفظ کی تمام ضرورتوں میں سب سے بڑی ضرورت جذباتی تحفظ ہے اور شہری زندگی کے جذبات سے عاری ماحول میں انسان کو سب سے زیادہ اندیشہ اسی سلسلے میں لاحق ہے۔ شہری زندگی کے کرب پر نئی شاعری سے ہزار ہا مثالیں نکالی جاسکتی ہیں جن کی فکری جہت مختلف مراکز کی نشاندہی کرتی ہے۔ فطرت سے وابستگی، ذات سے وابستگی، ایک روحانی یا اخلاقی قدر کی ضرورت کے بالواسطہ احساس سے وابستگی، اور شدید اعصابی دباؤ کی صورت میں انقلاب و احتجاج یا فنا کے ایک پیچیدہ تصور سے وابستگی، حتیٰ کہ اپنے آپ سے پشیمانی کی صورت میں تاریخ کے جرائم میں اپنی شمولیت کے سبب نفی ذات کے ایک میلان سے وابستگی کے متنوع مراکز، شہری زندگی کے آشوب کی پروردہ فکر سے مربوط دکھائی دیتے ہیں۔ توسیع شہر کا یہ منظر کہ:

ہیں برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
 جموتے کھیتوں کی سرحد پر بانگے پہرے دار
 گئے سہانے چھاؤں چھڑکتے بوردلے چھتار
 ہیں ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

جن کی سانس کا ہر اک جھونکا تھا اک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان سادھنوں کے جسم

(مجید امجد: توسیع شہر)

_____ دیکھنے والے کو اپنی ذات سے اس درجہ بیزار کر دیتا ہے کہ وہ آلِ آدم سے خود اپنے آپ پر ایک کاری ضرب کا مطالبہ کرتا ہے (مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل)، تاکہ اس مشکل میں اس کا لہو بھی بہتا ہوا دکھائی دے۔ یہ دراصل فطرت سے اپنی ذات کے تطابق کی سعی ہے جو فطرت کے زوال کے ساتھ خود کو بھی زوال پہنچاتی ہے۔ شہروں کی توسیع کے ساتھ صنعتی تمدن کے فروغ نے فطرت سے انسان کے رشتے منقطع کرنے کے علاوہ خود اپنی ذات سے بھی اسے دور کر دیا ہے اور اب صورت حال یہ ہے کہ:

بسوں کا شور دھواں گرد و دھوپ کی خدات

بلند و بالا عمارات سرنگوں انساں

حلاش رزق میں نکلا ہوا یہ جم غفیر

لپکتی بھاگتی مخلوق کا یہ سیل رواں

ہر اک کے سینے میں یادوں کی منہدم قبریں

ہر ایک اپنی ہی آواز پاسے روگرداں

یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں

(محمود یاز: شب چراغ)

سڑکوں پہ بے شمار گل خوں پڑے ہوئے

بیڑوں کی ڈالیوں سے متاشے جھڑے ہوئے

کونھوں کی سب چھتوں پہ حسیں بت کھڑے ہوئے

سنان ہیں مکان کہیں در کھلا نہیں

کمرے بچے ہوئے ہیں مگر راستہ نہیں

ویراں ہے پورا شہر کوئی دیکھتا نہیں

آواز دے رہا ہوں کوئی بولتا نہیں

(منیر نیازی: میں اور شہر)

یعنی بھری پری آبادیوں میں بھی دیرانی کی گہری اور گہیر فضا، تحیر آمیز افسردگی اور مہو کی کیفیت نے ایک

جیتی جاگتی حقیقت کو خیال کا تصویر کدہ بنا دیا ہے۔ محمود آواز کے معرعوں سے جو منظر ابھرتا ہے اس کے نقوش واضح ہیں۔ پھر بھی اداسی کی ایک زیریں لہر جو الفاظ اور معرعوں کے تحریک کی ہم رکاب ہے پورے منظر کو سحر زدہ بنا دیتی ہے۔ ”یہ وہ جہوم ہے جس کا خدا ملک نہیں“ یعنی کوئی اخلاقی اور الٰہی طاقت اس جہوم کی راہ بر نہیں ہے۔ لیکن یہ المناک طہر بھی انہی الفاظ سے نمودار ہوتا ہے کہ اس جہوم نے زمین ہی پر اپنے خدا تراش لیے ہیں۔ ان خداؤں سے عبارت سفید ان فرنگی ہیں نہ درخشاں فلزات بلکہ ایسے غیر حقیقتیں اور اندھے مقاصد ہیں جن کے معنی و مفہوم کا خود اس جہوم کو علم نہیں۔ پھر ”ہر ایک اپنی ہی آواز پا سے روگرداں“ کی معنی خیزی اس احساس تک لے جاتی ہے کہ اپنی حقیقت سے بے خبری کے سبب ہر فرد کو اپنی ہی ذات پر دشمن کا گماں ہوتا ہے۔ منیر نیازتی کے اقتباس سے شہر کی جو تصویر سامنے آتی ہے، اسرار سے مملو اور ایک آستینی فضا میں شرابور ہونے کے باعث، حقیقت کے بجائے اس کی تجرید کا عکس محسوس ہوتی ہے اور بے روح آرائشوں کی ٹمہر میں ڈوبا ہوا شہر، شہر طلسمات دکھائی دیتا ہے، جہاں مکانوں کے دروازے بند ہیں لیکن اندر بھی زندگی کے آگاہ نہیں، اس لیے کہ تہذیب کی طمع کاریوں نے سارے راستے بند کر دیے ہیں۔ یہ شہر نئے انسان کے اس باطن کی علامت بھی ہے جس کی وسعتوں میں فطرت سے انقطاع کے سبب دھول اڑتی ہے اور جس پر حقیر آلودگیوں نے بے حسی کی ایسی دیز پر تیس چڑھا دی ہیں کہ روشنی کی کوئی لکیر نہ اس سے خارج ہوتی ہے نہ اس تک جاسکتی ہے۔ ایک ازلی اور ابدی سناٹا پورے وجود پر طاری ہے اور خود اپنی پکار بھی اپنے لیے انہنی ہو چکی ہے۔ اپنی ہی انجمن ذات میں بیگانگی کے احساس (Alienation) کی یہ رو، نئے انسان کو ایک حقیقت سے ماوراء (Surrealistic) طرز احساس کے وسیلے سے کبھی مابعد الطبیعیات، اساطیر اور زندگی و ذات کی طرف ایک مذہبی رویے تک لے جاتی ہے اور کبھی ایک دینی یا دہری وجودیت تک، کیونکہ ہر تجربہ، وہ اجتماعی ہو یا انفرادی، اپنی ہی ذات اور مقدرات کے حوالے سے اس پر روشن ہوتا ہے۔ اس کا المیہ یہ ہے کہ اپنے ریزہ ریزہ وجود کو مجتمع کر کے ایک شاداب و چنی اور جذباتی زندگی گزارنے کی تمام کوششیں اس کی لا حاصل معرودیتوں کی نذر ہو جاتی ہیں۔ (لیکن آنکھیں پیاسی ہیں راور دھول ایسا رستوں میں بکھرا پھرتا ہوں: محمد مصدق)۔ یہ احساس زیاں کسی شے کے زیاں کے بجائے چونکہ اپنی ہی ذات کے زیاں سے مربوط ہے اس لیے زندہ اور سرگرم سفر انسانوں کا قافلہ بھی الف لیلوی داستانوں کے کسی جہوم کی طرح پر چھائیوں کے جہوم کی مثال ہے، بھر اور اسرار اور انوکھی تہاؤں اور ان دیکھی منزلوں کی دھند میں لپٹا ہوا:

ہم سب اپنی اپنی لاشیں
 اپنی انا کے دوش پہ لادے
 اک قبرستان کی پر ہول اداسی سے اکتائے ہوئے
 ایک نئے شیشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں

مستھر مرگ انبوہ جہوم
 آنکھوں کے خالی کا سے کھولے ہر سو دیکھ رہا ہے
 جانے کب کوئی آئے گا
 جو اپنے دامن کی ہوا سے
 بھوتوں کا جنا دیکھے گا
 اور بھیا تک سائے گلے مل کر
 کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے۔

(وحید اختر: کھنڈر، آسیب اور پھول)

دل تو میرا اُداس ہے ناصر
 شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے

(ناصر کاظمی)

چپکتے بولتے شہروں کو کیا ہوا ناصر
 کہ دن کو بھی گھر میں وہی اُداسی ہے

(ناصر کاظمی)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے
 یہ شہر تو مجھے جتنا دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

جانا تھا کدھر اور چلے جاتے ہیں کس سمت
 بنگلی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں

(غلیب جلالی)

شمس و نجوم بے کراں ہفت فلک نیرنگاہ
 روشنیوں کی دوڑ میں پائے فرار کس کو تھا

(شمس الرحمن فاروقی)

اپنا احساس کہ رہتا ہوں کھنڈر میں جیسے
 شہر اپنا کہ زمینوں میں دبا لگتا ہے

(عدیم ہاشمی)

شہری زندگی کے یہ تمام خاکے چونکہ کسی واحد المرکز عقیدے سے مربوط نہیں ہیں اس لیے ان میں معنی کی کئی تہوں کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ شہر ایک طبعی مظہر بھی ہے اور علامت بھی ماس لیے ہر حقیقی تجربے میں ماس کے فکری مراکز بدلتے رہتے ہیں۔ معیت حلقی کی تین طویل نظمیں سندباد، شہزاد اور شب گشت یا انھار جالب کی نظم (نفس لامرکزیت اعجاز) قدیم تجربہ یا دزیر آغا کی نظم کو مدعا بظاہر ایک ہی موضوع کے گرد گھومتی ہیں جو مصری تہذیب اور صنعتی معاشرے کی بڑھتی اور جذباتی صورت حال سے عبارت ہے، لیکن معیت حلقی کی تینوں نظموں کا خلاصہ ”افریقہ ذات“ کی جانب والہی پر ہوتا ہے جہاں فرد کی الجھنوں کا بنیادی مسئلہ اپنے معنی کی تلاش کا ہے، کیونکہ اندھیرے میں راہ پانا محال ہے، خاص طور سے اس صورت میں جب دل کی الجھن میں تصویر یا رکاوٹ پیدا کرنا سائنس بھی نہ ہو اور ذات کی کائنات اصغر بے یقینیوں کی تاریکی میں ڈوبی ہوئی ہو۔ (71) انھار جالب کی نظم اس کشمکش کی اذیت کا اعتبار ہے جو نئی نسل کے کاندھوں پر الف لیلہ کے بوڑھے کی طرح سوار قدیم جبر کی درندگی کا علیہ ہے اور جس کے تسلط نے جدید شہر کے ”مغز حرام“ کو ایک مسلسل امتحان سے دوچار کر رکھا ہے۔ (72) دزیر آغا کی نظم میں وقت ایک جبر مسلسل ہے جس کی زنجیر سے بندھی ہوئی بھڑوں کا گلہ صبح سے شام تک کی زندگی مل کے سائرن کی صدا کے اشارے پر گزار دیتا ہے کہ یہی آج کے کوہنہ کی طلب ہے جو ہر فرد کو دن کے زرد (بے روح درنگ) پہاڑ کی جانب کھینچتی رہتی ہے۔ (73) ان میں لاسٹی مدہم مقصدیت، بندگی و بے چارگی، زوال و کمال، ہوا و ہوس، ہوش مندی اور دیوانگی کی گونا گوں کیفیتیں الگ الگ صورتوں میں منکشف ہوئی ہیں۔ لیکن زندگی چونکہ ایک ناقابل تقسیم اکائی ہے جس کی بنیادیں فکری بھی ہوتی ہیں اور سماجی بھی اور سیاسی بھی اور اقتصادی بھی، اور ان سب کے ملے جلے عمل اور رد عمل پر افراد کے جذباتی اور نفسیاتی نظام کا انحصار ہوتا ہے، اس لیے ان تمام شعری تجربوں میں ایک وسیع و وسیط پس منظر کی چھوٹ بھی پڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان میں ذاتی سچائیاں اجتماعی سچائیوں تک رسائی کا وسیلہ بنی ہیں اور مجموعی طور پر ماحول کے بحران کا خاکہ تیار ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ تعمیر و ترقی کا ہر عمل وہ سائنسی ہوا یا تکنالوجیکل، اپنے طور پر غیر جانبدار ہوتا ہے۔ لیکن عام کھپت کے لیے جن اشیاء کی پیداوار ہفتہ و مد کے ساتھ کارخانوں میں جاری ہے، انھوں نے ایک تھکا دینے والی تہذیبی یکسانیت کو راہ دی ہے جس کے ہاتھوں انسان ارتقاء کے فحشی امکانات کی جانب سے بے شعور ہوتا جا رہا ہے اور اس اسلوب زیست کو مجبوراً قبول کرتا جا رہا ہے جس کی تعیین یہ اشیاء کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کے آسمان بوس کمالات میں باطن کے زوال کا احساس روز افزوں ہے چنانچہ وہاں عام ذہنی مسئلہ پیداوار میں اضافے سے زیادہ زندگی کی قدر میں بہتری لانے کا ہے اور لوگ یہ سوچ کر سراستہ لگی، بلکہ ایک مجرمانہ احساس کے شکار ہوتے جا رہے ہیں کہ

آئندہ نسلوں کے لیے وہ جو در شہوڑ چھوڑ جائیں گے، اس کی ڈھنی اور لکری حیثیتوں سے قطع نظر، اس کی مادی نوعیت یہ ہوگی کہ انہیں سانس لینے کے لیے نہ صاف ہوا میسر آئے گی نہ پینے کے لیے حلق پانی۔ پس ماندہ ممالک اقتصادی ترقی اور سماجی بہبود کے جن معیاروں کو اپنانا نہ بنائے ہوئے ہیں ان کے سلسلے میں دشواری یہ ہے کہ سانس اور نکتا لوجی کی گری رفتار کے سبب یہ معیار بھی براہ تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ چونکہ اس تبدیلی کا خاتمہ بظاہر کہیں نہیں ہے اس لیے انسانی بے چارگی، آرزو مندی اور عدم قناعت کا خاتمہ بھی کہیں نہیں ہے۔ غیر محفوظیت کی عام فضا سے شہری زندگی اس لیے گراں بار دکھائی دیتی ہے کہ جذباتی اور ذہنی اشتراک کے خاتمے نے شہروں کو محاشرتی یا جذباتی وحدتوں کے بجائے صرف مشینی وحدتوں کی شکل دے دی ہے، جہاں ضرورتوں کی ڈور نے ایک دوسرے کو آپس میں باندھ رکھا ہے۔ ورنہ ذاتی سطح پر ہر فرد ایک مہیب احساسِ بیگانگی اور تنہائی سے دوچار ہے۔ یہ احساسِ بیگانگی جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، ایک ابدی مظہر ہے جس کی تصویریں میر اور غالب کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ لیکن نئی شاعری میں اس مظہر کی نوعیت نئی زندگی کے ساتھ بالکل بدل گئی ہے۔ یہ تنہائی خود اپنے آپ سے بھی بیزاری کا تجربہ کرتی ہے۔ فطرت سے یا محاشرے سے دوری کے احساس اور ردِ عمل پر منضطر روشنی ڈالی جا چکی ہے اور اس ردِ عمل کے نتیجے میں ایک دارالامان کی جستجو کی طرف بھی، چاہے وہ جنگل کی علامت کے پردے میں ظاہر ہو یا گھر آگن کی چھوٹی چھوٹی لیکن حقیقی مسرتوں کی شکل میں، اشارہ کیا جا چکا ہے۔ لیکن خود اپنی ذات میں اپنے دشمن کی دریافت نئے انسان کا ایک انوکھا تجربہ ہے۔ ترقی پسند شعرا کے یہاں بدی صرف سرمایہ دار طبقے کی سیاست اور جمہور دشمنی سے منسوب ہوتی تھی، اور ان کے اکتھال کا شکار ہونے والی ہر روح (جس میں شاعر خود کو بھی شمار کرتا تھا) جیسی کی طرح حالات کی صلیب پر خود کو مصلوب دیکھتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حقیقت پسندی بالآخر ایک سطحی رومانیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ایک ہی نقطے میں ٹکی اور بدی کی متضاد قوتوں کے اتصال کی حقیقت ان کے لیے ناقابل فہم ہوتی ہے۔ نئی حقیقت اس تضاد کے رد کو سمجھتی ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی بدلی اور بگڑی ہوئی شخصیت کو اس کی کلیت کے ساتھ قبول کرتی ہے۔ اس کلیت سے مراد خیر اور حسن کے ساتھ ساتھ بزدلی، منافقت، دنیا داری، خوف، ہمتاری و مکاری اور دیوانگی کے ان تمام عناصر کا اجتماع ہے جو ذاتی یا اجتماعی اسباب کی بنا پر ہر فرد یا محاشرے کی زندگی کو داغدار کرتے رہتے ہیں۔ لیکن یہی چٹکبری حقیقت، حقیقت کی ایک ناگزیر شکل بن گئی ہے اور اس کے ردِ عمل نے نئی شاعری میں دو متضاد رویوں کی صورت اختیار کی ہے۔ پہلی صورت اپنی بدی، غلط روی، منافقت، ادھورے پن اور بزدلی کا اعتراف ہے جو زندگی کے مطالبات کے سامنے اپنی ذات کو مجرم اور گناہ گار یا کمزور پاتا ہے:

میں کیا بھلا تھا یہ دنیا اگر کینہی تھی
در کینگی پر چہ دار میں بھی تھا

(سائق قاروتی)

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرا ہوا ہوں

(سلیم احمد)

میرے بدن کا حصہ نہیں کوئی میرے ساتھ
یا کھو گیا ہے حرف کوئی میرے نام کا

(ظفر اقبال)

بس اک حسین کا کہیں ملتا نہیں سراغ
یوں ہر زمیں یہاں کی ہمیں کر بلا لگی

(خلیل الرحمن اعظمی)

ان تمام اشعار کا لہجہ، اداسی اور خود گلائی کا ہے، اپنی ذات سے مایوسی اور اپنی حالت پر تانتف کے گہرے احساس میں ڈوبا ہوا۔ لیکن یہی تانتف کبھی کبھی اپنے آپ پر شدید غم و غصے کی جہانی کینیت میں بھی ڈھل جاتا ہے اور اپنی ہی ذات میں خیر و شر کا ایسا معرکہ چھڑتا ہے کہ ایک ہی فرد اپنا قاتل بھی دکھائی دیتا ہے اور متحمل بھی:

گھائل نظریں اس دشمن کی ایسے مجھ کو بکتی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی ان کمزور نگاہوں نے
یہ انصاف تو بعد میں ہوگا کیا سچا کیا مجموعہ تھا
کون یقیں سے کہہ سکتا ہے کون برا کون اچھا تھا
لیکن پھر بھی ایک بار تو میرا دل بھی کانپا تھا
کاش یہ سب کچھ کبھی نہ ہوتا میں نے دکھ سے سوچا تھا
گھائل نظریں اُس دشمن کی گہری سوچ میں کھوئی تھیں
جیسے انہونی کوئی دیکھی اُن کمزور نگاہوں نے
کون ہوں میں اور کون تھا وہ جس پر ہونی نے وار کیا
کون تھا وہ جس شخص کو میں نے بھری بہار میں مار دیا

(منیر نیازی: میرے دشمن کی موت)

دوسری صورت سے مراد تشدد کی وہ طہر ہے جس کا رخ اپنی ذات کے بجائے زمانے کی طرف ہے یا دوسرے الفاظ میں نئی ذات کے بجائے روایت، تہذیب یا تاریخ کی نفی کی طرف۔ اس باب کے آغاز میں ہی افکار جانب کے حوالے سے یہ نکتہ صریح کی گئی تھی کہ تہذیب اور ماحول کے بحران کا ایک پہلو مقدم و جدید یا باپ اور بیٹے کی آدرش سے عبارت ہے۔ یہاں تاریخ و تہذیب کے نئے افکار کی روشنی میں اس طرز فکر کی نوعیت اور حقیقت سے بحث نہیں کہ اس کی جانب پہلے ہی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس مسئلے کی ایک نفسیاتی جہت بھی ہے جو احساس بیکارگی کے سوالات سے مربوط ہے۔ ایڈگر مورن نے محاصرہ کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ایک معنی خیز جملہ کہا تھا کہ آج ”انسان مضائقہ شمس کا پیچیز خاں بن گیا ہے“ (74)۔ یعنی تہذیب کا معیار نہیں بلکہ اس کا عارت گر۔ مارکوزے نے اس عارت گری کی تمام ذمہ داریاں سرمایہ داری کے سر ڈال دیں، یہ کہتے ہوئے کہ سرمایہ داری کے دستور العمل میں زمین کے تحفظ کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ ظاہر ہے کہ یہ اس مسئلے کا صرف اختیاری رخ ہے جسے اشتراکیت میں یقین کے سبب سے مارکوزے نے پوری حقیقت سمجھ لیا ہے۔ اس کے باوجود چونکہ صنعتی ترقی کا سلسلہ سرمایہ دار ممالک کے ساتھ ساتھ اشتراکی ممالک میں بھی جاری ہے، اس لیے مارکوزے کو بورژوا ممالک کی صنعتی ترقی میں نسل آدم کے ذوال اور اشتراکی ممالک کی صنعتی ترقی میں اس کی نجات کی صورتیں دکھائی دیتی ہیں۔ نئی حقیقت اساسی طور پر اس طرز فکر کی مختلف ہمدور کسی تجربے کی سمت اور عروج کے بجائے فی ظہر اس کی حقیقت کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ اس لیے نئی شاعری کا فکری رشتہ جب نئے عہد کے آشوب سے جوڑا جاتا ہے تو اس آشوب کے تجربے میں یہ تفریق نہیں کی جاتی کہ امریکہ کے کارخانوں کی پیداوار پر سامندہ طبقوں کے استحصال اور بورژوا طبقے کی فراغت کا سبب بنتی ہے یا اس لیے صنعتی نظام ناقص ہے۔ اور روس کے کارخانے چونکہ عوام کی فلاح کا سامان مہیا کرتے ہیں اس لیے صنعتی ترقی مستحسن ہے۔ نئی حیثیت صنعتی نظام اور حمدن کی مجموعی صورت حال میں اپنے مسائل کا سراغ لگاتی ہے۔ چنانچہ اس کے غم و غصے کا نشانہ وہ پورا تہذیبی رویہ بنتا ہے جو بزرگ نسل نے تعمیر و ترقی کے سلسلے میں اختیار کیا تھا اور جس کے نتیجے میں نئی زندگی ایک ہنگامہ محض سے دوچار ہوئی ہے۔ اسی وجہ سے افکار جانب کے نزدیک اب سوال ماضی کے تجربات کو اپنا رہنما بنانے کا نہیں بلکہ ان تجربات کو اپنے راستے سے ہٹانے کا اور ایک ایسے حال کی تشکیل کا ہے جو ماضی کے سہارے چھوڑنے پر قادر ہو سکے۔ یہ مسئلہ انتخاب کا نہیں بلکہ مجبوری کا ہے (کوئی ہے ذات جس کی ذات میں راہی ہستی کو ڈبو کر روح کو اونچا کریں۔ زاهد ڈار) زہد و تقویٰ کا وہ لمبوس جوئی تہذیب کے معماروں نے اپنے مقاصد کو پہنایا تھا، اس کے اترتے ہی ایک پورا رنگ محل مسار دکھائی دیتا ہے اور تنہائی کی آسیب زدہ پر چھائیاں چاروں طرف رنگینی ہوئی نظر آتی ہیں:

میں نے زہد و تقویٰ کالبوس اتار دیا ہے
 اور پرامندہ مٹی میں دفن گئے صد ہا صد سالوں پوشیدہ تن کو
 میلا کر کے عریاں کر ڈالا ہے
 لیکن اب تو شب کا نور گھرا آیا ہے
 سورج جاگ پڑا ہے۔
 سارے سارے خاک ہوئے ہیں
 اور بدن آلائش سے آلود نہیں
 دیواریں ہیں
 دیواریں جو تہائی کا چہرہ ہیں۔

(انفخار جالب: تنہائی کا چہرہ)

ایک اور اقتباس دیکھیے:

میں منظر ہوں تسلسل ہوں رمحرم میں اجنبی کیوں ہوں
 یہ فرش آب و گل میرے لیے اک سلسلہ کیوں ہے
 پرندہ آسمان کی نیلگوں محراب کے اُس پار جاتا ہے
 پرندہ فاصلہ کیوں ہے پرندہ ماورا کیوں ہے

(لمراح کوئل: پرندہ)

یعنی پرندہ جو خواہش یا روح کی ایک بنیام جس کو کی علامت ہے ماضی حقیقتوں کے بندن میں سے خود کو آزاد نہیں کر پاتا
 اور کران تا کران اسے ایک جال بکھرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ روح ماڑے ہی کا تسلسل ہے۔ لیکن ماڑی بندھنوں میں
 بھی اسے نا آسودگی کی ایک لہر بے چین رکھتی ہے۔ وہ اپنی بنیادوں کو اپنے لیے عذاب محسوس کرتا ہے اور ایسے
 خوابوں (آسمان کی نیلگوں محراب کے اُس پار) میں اپنی تفتی کا سامان ڈھونڈنے پر خود کو مجبور پاتا ہے جو ان
 بندھنوں کی سطح سے اسے ماورا کر دیتے ہیں۔ نتیجہً اجنبیت کا ایک اندوہناک احساس اس کے رگ و پے میں
 سرایت کر جاتا ہے۔ وہ سوال کرتا ہے کہ فرش آب و گل میرے لیے ایک سلسلہ کیوں ہے؟ خواب اور حقیقت یا روح
 (پرندہ) اور جسم (آب و گل) کے مابین یہ فاصلے کیوں حائل ہیں؟ ساری اذیت اس لیے ہے کہ تعلق میں بے تعلق
 کے اسباب پیدا ہو گئے ہیں اور بندن میں دوری کا احساس۔ انفخار جالب کے اقتباس میں یہ بندن بالکل ٹوٹا ہوا
 دکھائی دیتا ہے، اور جیسا کہ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے، وہ رنگ گل جو ایک منافقانہ ڈھانے تعمیر کیا تھا اب پوری طرح

مسار ہو چکا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جس ظلم کے تار و پود بکھر چکے ہیں اس پر ظم و غصے کے اظہار کا جواز کیا ہے؟ افتخار جالب نے لسانی حرماتوں کی شکست کے حوالے سے ایک وضاحت کی ہے جس میں اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

کمل انتشار سے خوفزدگی بجا۔ پھر بھی تمہارا بہت انتشار تو ضرور چاہیے۔ انتشار کا کمل فقدان تمہا بھی اور رنگارنگی کی نفی ہے، ایک قید ہے۔ ایسی قید سے طبیعت گھبراتی ہے۔ صدیوں سے مخصوص رابلوں میں بندھی ہوئی زندگی سخت قید ہے۔ مجھے آزادی چاہیے۔ تمہوزی سی سہی بہر حال آزادی چاہیے..... اسی الٹ پلٹ، انتشار، چھیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آبرو ہے۔ میں یہ کام کیے جاؤں گا۔ اپنی پریشان اور مضطرب دنیا کچھ ایسی ہی بنتی ہے۔ (75)

یہ غم و غصہ جو ماضی کی کمل نفی کی قوت متحرک تھا، اور جس کے نتیجے میں بیگانگی (Alienation) کی ایک پیچیدہ صورت حال سامنے آئی تھی، فی الاصل شناخت کو قائم رکھنے کا ذریعہ اور اس احساس بیگانگی کو گوارا بنانے کا ایک طریقہ ہے کیونکہ اس کی بدولت روح مضطرب ہے۔ یہ مضطرب ختم ہو جائے تو زندگی بے رنگ ہو جائے گی۔ یہ جھوم کی نفسی نفسی کیفیت، یہ پھیلاؤ، یہ گھنی گھٹک دنیا، اپنی پسند کی دنیا ہے۔ اس کے پس منظر میں جھلکتی تجربے اسلوب ذہنیت کی نمائندہ ہے سو بھلی لگتی ہے۔ (76)

نفی سے تراوش اثبات کی ایک صورت یہ بھی ہے۔ یہ صرف جہالت کا جوش یا غلطی کی اصطلاح میں Intensification نہیں بلکہ ذات کے بحران کو حل کرنے کی ایک شعوری کوشش ہے جو زندگی کے معنی و مفہوم کی تلاش میں احتجاج کے علاوہ کوئی دوسری راہ دریافت نہیں کر پاتی۔ وجود کی تجربہ کمالیے سے ہٹکارا پانے کے لیے نئی حقیقت، سائر کی اصطلاح میں ایک ”درشت اور نفس پرستانہ انسان دوستی“ کا یہ روپ بھی اختیار کرتی ہے یا جھول کا تہ ”فن کار کی حیثیت سے اپنے مناصب کی تکمیل کے لیے“ اس روپے کو ہر ”بیرونی تلسا سے انکار“ کی ایک نوعیت بھی سمجھا جاسکتا ہے۔

اس موقع پر ایک ضمنی مسئلے کی طرف چند اشارے بھی ضروری ہیں: فرانسیسی اشاریت پسندوں میں، کچھ ان کے متصوفانہ مزاج اور کچھ سیاسی اقتدار کی تکفیش میں جرتی کے ہاتھوں فرانس کی شکست کے باعث، شعرو ادب میں سیاسی مسائل کے ذکر کو کم و بیش ایک گمناہ کی حیثیت حاصل رہی۔ سیاست ہزاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کا تخیل انہیں جن پر اسرار دنیاؤں کی ہم جوتی پر آمادہ کرتا تھا، ان کے مقابلے میں سیاسی واقعے کی بے تجاہلی بر لحاظ سے انہیں نامطلوبہ نظر آتی تھی۔ ان کی رومانیت نے ان کے گرد عقلی صداقتوں کا جو ہالہ بنا دیا تھا اس سے

نکلنے پر ان کی جذباتی اشرافیت آمادہ نہیں ہوتی تھی۔ اردو کی نئی شاعری اس نقطہ فکر پر رومانیت سے ایک واضح بعد کا اظہار کرتی ہے اور زندگی کی کھلی حقیقت سے جو رشتہ قائم کرتی ہے وہ سیاسی مسائل کی جانب اس کی توجہ میں مانع نہیں ہوتا۔ حلقہٴ ارباب ذوق کی ادبی سرگرمیوں میں فرانسیسی اشرافیت پسندوں کی روایت سے مطابقت، نیز ترقی پسند تحریک کے مبالغہ آمیز سیاسی کردار کے رد عمل نے، راشد کے استسا کے ساتھ، حلقے کے تقریباً سبھی شعرا کو سیاست اور سیاسی معاملات سے ایک معین فاصلے پر رکھا۔ راشد کی شاعری میں سیاسی شعور کا جو عمل دخل نظر آتا ہے اس پر پہلے ہی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ ترقی پسند تنقید نے چونکہ چند مفروضات اور طے شدہ نتائج کو ہمیشہ پیش نظر رکھا اس لیے نئی شاعری یا جدیدیت پر مسلسل یہ الزام عاید کرتی رہی کہ سیاست، جس کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر اس درجہ واضح ہے، نئے شعرا کے یہاں شجر منوعہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ حقیقی زندگی کے مسائل سے کلیتہً اطلاق ہو گئے ہیں۔ راشد سے لے کر جدیدیت کے میدان کی ترجمانی کرنے والے نواداروں نے بساط شعر تک سیاسی مسائل سے جس ربط کا اظہار ہوا ہے اس کی روشنی میں ترقی پسندوں کے متذکرہ الزام کی حقیقت اس کے سوا کچھ اور نہیں رہ جاتی کہ وہ شاعر سے سیاسی مسائل پر توجہ کے بجائے ایک مخصوص سیاسی عقیدے میں یقین کے طلب گار تھے۔ لیکن اس سلسلے میں نئے شعرا کا رویہ راشد کے الفاظ میں یہ رہا کہ:

مجھے روپیوں کے ”ہمدوست“ سے کوئی رغبت نہیں ہے۔

مگر ذرے ذرے میں

انسان کے جوہر کی تابندگی دیکھنے کی تمنا ہمیشہ رہی ہے

(ہمدوست)

یعنی سیاسی تجربات کے بیان میں بھی نئے شعرا نے اشتراکیت کے سکہ بند تصور کی بجائے اپنی ذاتی بصیرت کو راہ بر بنایا۔ انھوں نے سیاست یا سیاسی واقعات و حوادث پر اس لیے دھیان نہیں دیا کہ وہ کسی بیرونی ہدایت کے پابند تھے یا خود پر انھوں نے یہ فرض عاید کر لیا تھا، ان کی پہلی وفاداری بہ حیثیت شاعر نئے تھی اور ہر ذاتی یا اجتماعی مسئلے میں حقیقی رضامندی کے بغیر الجھنے سے وہ گریزاں تھے۔ 1940ء کے نسادات پر بلراج کوئل کی نظم ”اسلمی (جسے غلام ربانی تاباں نے اپنی تالیف ”غم دوراں“ میں ترقی پسند شعرا کی تخلیقات کے ساتھ جگہ دی ہے) یا ہندستان کی سیاسی تقسیم کے نتیجے میں ہجرت کے لیے پرناشر کاظمی کے اشعار سے عمیق غمی کی ویت نام تک، نئے شعرا کے یہاں سیاسی احتجاج کی مثالیں وافر نظر آتی ہیں۔ البتہ احتجاج کی سمت متعین ہے ناس کی نوعیت۔ کہیں یہ احتجاج اداسی کی خاموش اور اضطراب آگس لے میں تبدیل ہو گیا ہے اور کہیں ایک شدید جذباتی تشنج کی گھن گرج میں۔ اس احتجاج کا مقصد کسی عقیدے یا نظریے سے وابستگی کا اعلان نہیں بلکہ زندگی کی کھر دردی اور مہیب حقیقتوں کے ایک پہلو پر

ذاتی ردعمل کا حلقی اظہار ہے اور اس سلسلے میں نئے شعرا مہاکشمی کے ہل کے دائیں یا بائیں یا انہی کیوزم اور کیوزم میں کسی ایک سے غیر مشروط وقاداری کے پابند نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کے احتجاج کی نوعیت سیاسی نہیں بلکہ ذاتی اور انسانی ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

بھوکے دہس کے بے کس شاعر
 حسرت سے سب کچھ نکلتے ہیں
 امریکی گیہوں کھاتے ہیں
 ہم کیا پولیس کون ہماری سنتا ہے
 اپنے لفظ بھی اک مدت سے
 جیبوں اور جسموں کی طرح خالی ہیں
 صرف ایک پیچ ابھرتی ہے
 ”آتش بازی بند کرو“

(”ہاتھ مہدی: دیت نام“)

یہ دیکھو بھی مجھ چیز ہے کہ دنیا میں
 کہیں بھی درد اٹھے جاگتا ہے ساری رات
 مریض غم پہ گزرتی ہے اور بھاری رات

(وحید اختر: صحرائے سکوت)

گاندھی جی دونوں ہاتھوں سے انجکشن دیتے پھرتے ہیں
 واشٹن، دیت نام میں بیٹھا، ہم ہتر کے پانی کو، سکی کے جام میں گھول رہا ہے
 لندن لٹکا کی سڑکوں پر سر نیوڑے گھوم رہا ہے
 کاقوآوارہ پھرتا ہے حیرت کے گندے چنگلوں میں
 بدھ کے ٹوٹے پھولے بت کے سر پر بوڑھا کرکس
 مردوں کی بھلس میں بیٹھا اپنی چٹا سنا رہا ہے

(عزیز قیسی: کاواک)

پاکستان کی حسب ذیل نظم جس میں پاکستان کے سیاسی انتشار اور فریب کشی کی روداد جنسی استعاروں میں سامنے آتی ہے:

میل ہامیل اوپر کواضعتی ہوئی اوچی دیوار سے
 لیے ہاتھوں میں ٹیڑھی چھری کودائے
 بھاری بھرکم چپکتے ہوئے بوٹ پہنے
 ناف تک ننگا
 پونم کی روتی ہوئی رات کو
 باغ کے ایک کونے میں کودا
 اس رات کو اس نے پھولوں کی مگر میں
 معصوم بچوں کو مارا
 مردوں کی آنکھوں کو ذلت کے تیروں سے چھیدا
 عورتیں اس کی الفت کی جھوٹی قسم کھا کے
 بیکار لمبی چھری کے تلے
 اس کے بستر پہ غش کھائیں
 اس نے ٹیڑھی چھری سے
 نئے پھول پودے لگانے کا وعدہ کیا۔

(پھولوں کا قاتل)

فسادات پر عادل منصور کی نظم ”خون میں تھڑی ہوئی دو کریاں“ کے یہ مصرعے:
 خون میں تھڑی ہوئی دو کریاں
 مشطوں کی روشنی میں وحشی آنکھوں کا جھوم
 رات کی گہرائیوں میں موجزن
 اجنبی بڑھتے ہوئے سایوں کا شور
 نیم مردہ سایہ چاند
 کوئی دوشیزہ کا جیسے ادھ سنا پستان
 اور اس پر خون میں تھڑی ہوئی دو کریاں
 میں جو اب ٹوٹا ہوا آئینہ ہوں
 ایک سے دو پانچ پندرہ دس ہزار
 میری ان لاشوں کو دفنائے گا کون

اور غزلوں سے یہ اشعار:

رہ نورد بیابان غم مبر کر مبر کر
 کارواں پھر ملیں گے بہم مبر کر مبر کر
 بے نشان ہے سزرات ساری پڑی ہے مگر
 آ رہی ہے صدا دم بہ دم مبر کر مبر کر
 تیری فریاد کو بجے گی دھرتی سے آکاش تک
 کوئی دن اور سہ لے ستم مبر کر مبر کر
 تیرے قدموں سے جاگیں گے اجڑے دلوں کے قفن
 پاشکتہ غزال حرم مبر کر مبر کر
 شہر اُڑے تو کیا، ہے کشادہ زمینی خدا
 اک نیا گھر بنائیں گے ہم مبر کر مبر کر
 بستیوں میں اندھیرا سہی غم کا ڈیرا سہی
 پھر نئی صبح لے گی جنم مبر کر مبر کر
 یہ محلات شامی جاہی کے ہیں مختصر
 مگر نئے والے ہیں ان کے علم مبر کر مبر کر
 لہلائیں گی پھر کمیتاں کارواں کارواں
 کھل کے برے گا اب کرم مبر کر مبر کر
 دف بجائیگے برگ و شجر صف بہ صف ہر طرف
 خنک مٹی سے پھوٹے گا غم مبر کر مبر کر

(نامہ کالمی)

منیر اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
 کہ حرکت تیز تر ہے اور سزا آہستہ آہستہ

(منیر نازی)

میں نے بھی اپنے موت کو دیکھا قریب سے
 اور اس کے بعد جینے کی حسرت نہ کر سکا

(محمد علوی)

مسجد شہید ہونے کا غم تو کیا مگر
اک بار بھی میں اس میں عبادت نہ کر سکا

(محمد علوی)

اک بھیڑ ہے اندھی سی چلی آتی ہے
اک تنگ حقارت ہے کہ لہراتی ہے
اک جنگل اُگ رہا ہے لمحہ لمحہ
اک بوند بھی تھی سو بھی جاتی ہے

(مدرس الرحمن فاروقی)

یہ اشعار اور نظمیں سیاسی ”موضوعات“ پر نہیں بلکہ عام انسانی الیوں پر ہیں جن کے واقعاتی انسلاک نے انھیں سیاسی جہت دے دی ہے۔ تاہم کالمی، حنیف رائے اور شیخ صلاح لہٰذین سے ایک مکالمے میں انتظار حسین نے 1947ء کے بعد پیش آنے والے ہجرت کے ایسے کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا کہ ”ہجرت تو انسان کی تاریخ ہے۔ جنت کی ہجرت سے لے کر آج تک کی ہجرت تک انسان نے جس طرح ہجرت کی ہے، ویسے چھوڑے ہیں، ویسے بسائے ہیں، جب تک ان کا کوئی ٹکس تہہ میں جاری و ساری نہ ہو تو پھر وہ ہجرت کی داستان کیا ہوگی۔“ (77) یعنی زمان و مکاں کی بساط و مدت کے ایک معینہ دائرے میں محدود تجربہ اگر اُس دائرے سے نکل کر ایک ابدی مظہر نہیں بناتا تو اس کی حیثیت صرف ایک واقعے کی ہوگی جسے تاریخ کے صفحات پر تو جگہ مل جاتی ہے مگر کسی ایسی حقیقت کا مرتبہ نہیں ملتا جو اسے تاریخ کے حصار سے باہر نکال لائے اور رنج و الم کی لازماں حقیقت سے اسے منسلک کر دے۔ اوپر جو مثالیں نقل کی گئی ہیں انھیں صرف مرکزی نقطوں کے حوالے سے دیکھا جائے تو اقتصادی بد حالی اور سرمایہ دار ممالک کے ہاتھوں پسماندہ ممالک کے استحصال (باقی مہدی) بین الاقوامی سیاسی حالات کی ابتری (وحید اختر) سیاست کی جنگجو پاندروش اور امن عالم پر پڑتی ہوئی ضربوں (عزیز قیس) سیاسی رہنماؤں کے مکر و فریب اور مجموعی وعدوں کے ظلم میں گرفتار ہوتے ہوئے معاشرے کی زبوں حالی (اختر احسن) فسادات کے انسان کش واقعات (عادل منصور) ہجرت کے ایسے اور دشمنی و جذباتی جلا وطنی کے احساس کی اذیت (تاہم کالمی) ترقی کے منصوبوں کی چمک دک کے باوجود پستی کے احساس (منیر نیازی) مذہبی عصبيت اور منافرت کے جنون کی نذر ہوتی ہوئی انسان اقدار (محمد علوی) فرقہ پرستی کی جارحیت کے نتیجے میں معدوم ہوتی ہوئی قوت حیات (مدرس الرحمن فاروقی) کی اعصاب شکن تصویریں دکھائیں گے سامنے متحرک ہو جاتی ہیں۔ ان تمام تصویروں کا رنگ ہنپاک اور تاثر شدید ہے۔ ان کے موضوعات حقیقتیں اور معلوم ہیں۔ ان کی واقعاتی بنیادیں حقیقی اور ٹھوس ہیں۔ اس کے باوجود انھیں

موضوعاتی شاعری یا سیاسی نظریے کی شاعری کہنا محال ہے۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ”نسادات اور ہمارا ادب“ میں لکھا تھا ”قومی حادثات اور ایک پورے گروہ کے جسمانی مصائب کے بارے میں بڑے سے بڑا ادب جو ہمیں مل سکتا ہے وہ عہد نامہ تحقیق کے بعض حصے ہیں، لیکن ان تحریروں کے ادب بن جانے کی وجہ یہ نہیں ہے کہ ان میں یہودی قوم کے سینکڑوں افراد کے قتل و غارت اور عورتوں کی بے حرمتی اور پوری قوم کی جلاوطنی کا رونا رو یا گیا ہے، جو چیز انھیں ادب بناتی ہے وہ اور ہی کچھ ہے۔“ (78) ظاہر ہے کہ کسی ادب پارے کی قومی تقویم میں صرف ادبی معیار اور اصول ہی رہنما بنائے جاسکتے ہیں، کیونکہ ادب میں فی نفسہ موضوع یا خیال کی کوئی اہمیت اس وقت تک نہیں جب تک کہ وہ عقلی تجربہ نہ بن جائے۔ البتہ جیسا کہ اس سے پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، معنی خیز ادب، معنی خیز تجربے کے بغیر وجود میں نہیں آتا۔ اور جب کوئی تجربہ کسی ادبی اور قومی ہیئت میں ڈھلتا ہے تو وہ ہیئت اس تجربے کے بارے میں نہیں ہوتی بلکہ بجائے خود تجربہ بن جاتی ہے اور فکر و اظہار کی مویت ختم ہو جاتی ہے۔ اسی مضمون میں عسکری کے یہ جملے بھی شامل ہیں کہ ”انسان کی تاریخ تو پچیس تیس ہزار سال پرانی ہے۔ خدا جانے کیا کیا ہو چکا ہے اور کیا کیا ہونے والا ہے۔ ادب آخر کس کس فرد اور کس کس گروہ کے جذبات کا احترام کرے۔“ یہاں عسکری نے واقعے اور حقیقت کے فرق پر شاید کھلے ہاتھ نہیں دی ہے یا اس فرق کی وضاحت نہیں کی، اس لیے ان کے الفاظ سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ادب اگر واقعات کے بیان کا پابند ہو جائے تو ادیب کے لیے عملاً تمام واقعات کا احاطہ کرنا ممکن نہ ہو سکے گا۔ واقعات کی فہرست سازی ادب کا کام ہے ہی نہیں۔ یہ ذمہ داری مورخ کے سر آتی ہے۔ ادیب بڑی سے بڑی اور وسیع سے وسیع حقیقت کو بھی چند لفظوں میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے بشرطیکہ وہ واقعات کی منطقی ترتیب یا ان کی تمام تفصیلات سے صرف نظر کر کے ان کے اصل جوہر کی شناخت کا سلیقہ رکھتا ہو۔ اس طرح پچیس تیس ہزار برس کیا، ازل سے اب تک کی داستان حرف و صوت کے ایک ننھے سے خاکے میں سمیٹی جاسکتی ہے۔ ادیب سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ کسی واقعے کو اس کی تمام شہادتوں اور جزئیات کے ساتھ یا کم از کم اس کے اہم نکات کے ساتھ بیان کر دے ادیب کو فن کار کے منصب سے ہٹا کر موزن یا صحافی کی حیثیت دینے کے مترادف ہے۔ نیا عقلی ذہن ادیب کو اس منصب سے الگ اور اس کی ذمہ داریوں سے بے نیاز ہونے کی سہولت نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ کئی شاعری میں سیاسی موضوعات اور واقعات کے حوالے سے بھی جو اشعار کہے گئے ان میں دو قطعیت، یقین اور صراحت نہیں ملتی جو ان واقعات یا موضوعات سے براہ راست منسوب کی جاسکے۔ ان میں نیا شاعر، نہ پتلا بر دکھائی دیتا ہے، نہ بھلے مگاس۔ ان میں واقعات کی سطح سے ارتقاع کی ایک تین کیفیت ملتی ہے اور ایک ایسا خسی اور عقلی ناظر جو واقعات کے غوس ڈھانچے کو بکھلا کر انھیں ایک مسلسل منو پڑھ حقیقت میں منتقل کر دیتا ہے۔ ان میں شاعر جذبات کا محکوم نہیں بلکہ ان کا حاکم نظر آتا ہے اور اپنے اساسی یعنی فنکارانہ عمل کے

ذریعے جذبات کو تخلیقی تجربے اور پیکر کا دوام بخشنے کے لیے کوشاں دکھائی دیتا ہے۔ اس کی سعی و کوشش اپنی قیمتی استعداد کو سیاسی حوادث کا ترجمان بنانے پر نہیں بلکہ ان حوادث کو فن بنانے پر مرکوز ہوتی ہے۔ اس لیے نند و محافت کی زبان استعمال کرتا ہے، نہ سیاسی اصطلاحوں کو بروئے کار لاتا ہے، بلکہ ایسی زبان اور علامتیں وضع کرتا ہے جو اس کی انفرادی صلاحیتوں، نیز ان واقعات کے ذاتی رد عمل کا اظہار بن سکیں۔ فکری سطح پر ان مثالوں سے نئے شاعر کا جو خاکہ ابھرتا ہے اس کی حیثیت نہ منصف کی ہے نہ قاضی کی، نہ سیاسی جانبدار کی۔ وہ ہر ایسے میں ملا شریک اور ہر درد کے بوجھ سے خود گراں بار دکھائی دیتا ہے۔ اس کا بنیادی احساس افسردگی اور پچھارگی کا ہے۔ اس لیے ان اشعار میں نہ کسی بشارت کے نشانات ملتے ہیں نہ کسی ایسی خوش گمانی کے جو ایک متعینہ نظریے یا عقیدے میں مکمل یقین کی زائیدہ ہو۔ وہ یقین کرتا ہے تو صرف مہر کی (ناظر کاظمی) تا کہ ہزیمت و پسپائی کی مدت اس کے وجود کو کھلانا دے۔ وہ کھڑ کرتا ہے تو سیاسی شعبہ گرد کے ساتھ ساتھ اپنی سادہ لوحی کو بھی ہدف بناتا ہے جو اسے عالم انسانی کی کمزوریوں کے فریب سے نکال نہیں سکی (آختر احسن) ایک ہذیانی کیفیت اسے چیخنے پر مجبور کرتی ہے تو وہ اپنے دشمن کو مخاطب کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی بے حوصلگی اور اپنی صدا کی بے ثمری کا اعتراف بھی کرتا ہے۔ (باقر مہدی) وہ اجتماعی زوال کا احاطہ کرتا ہے تو اپنے ذاتی وجود کو اس زوال سے ممتاز نہیں کرتا اور خود کو بھی مردوں کی اس مجلس کا ایک فرد تصور کرتا ہے جہاں امن اور خیر کی شکستہ قدر (بدھ کے بت) کے سر پر بوڑھے کرست (بیمیت) کا وجود سایہ قلعن ہے۔ (عزیز قمیسی) ہر درد کی سزا وہ خود جھیلتا ہے (وحید اختر) اور ہر وارے کے ساتھ خود بھی قتل ہوتا ہے، اس ماطلان کے ساتھ کہ ان لاشوں کو دفنانے والا بھی کوئی نہیں کیونکہ یہ قتل و خوں ریزی صرف چند افراد یا کسی مخصوص طبقے کی نہیں بلکہ انسان کی موت کا علامہ ہے (عادل منصور)۔ اس کی حراں زدگی اس سے فیصلے کی یہ طاقت بھی چھین لیتی ہے کہ اس درد کا سبب کوئی بیرونی جبر ہے یا جاہلی کا کوئی خود کار عمل۔ وہ صرف اپنے درد کی حقیقت کا عارف ہے (منیر نیازی)۔ وہ اپنے لہو کی آخری بوند کو بہتا ہوا دیکھ کر کسی قاتل کی نشاندہی نہیں کرتا اور صرف اس تیرگی کا ادراک کرتا ہے جو لہہ اس کی طرف بڑھتی آرہی ہے۔ (حسن الرطین فاروقی) وہ نیکی کے نشان کی بربادی کا نوحہ کر رہے لیکن خود اپنی گناہ آلودگی کا معترف بھی (محمد علوی)۔ قاضی سلیم کے حسب ذیل مصرعوں:

عمر اک چچ کی میعاد ہے رقم بھی جیخو

اتنی مدت سے کہ اک مدت تک موت کو یاد ہے

جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد ہے

(وقت)

پراظہار خیال کرتے ہوئے اختر الایمان نے لکھا تھا کہ:

اب اس کی (نئے شاعری کی) پرانی بغاوت ایک جج میں تبدیل ہو گئی ہے، ایسی جج جو اراض و
سا کا دل چیر سکتی ہے کہ اس کے دکھوں کا مداوا کہیں بھی نہیں ہے..... یہ بے بضاعتی اور
ناداری اس دور کی دین ہے۔ سائنس کی ترقی کا وہ عفریت جسے انسان نے خود تخلیق کیا ہے
اس کے قابو سے باہر ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پر لے آیا ہے۔ اس
بات کا اظہار اس نئی شاعری کے سوا کہیں نہیں ہے۔ نیا شاعر اپنے آپ سے صمٹ نہیں بول
سکتا۔ اپنے آپ کو دھوکہ نہیں دے سکتا۔ سب قدریں فرضی اور عارضی ہیں (79)

اوپر کی مثالوں میں احتجاج کی لے اسی لیے حزن آلود بے یقینی کی ہر کاب دکھائی دیتی ہے کہ نیا شاعر انسان کے
پورے تہذیبی سفر کی حقیقت اور تجربے کو اپنی حقیقی صورت حال کے تناظر میں جب دیکھتا ہے تو ہر امید اس کا ساتھ
چھوڑ دیتی ہے۔ پھر بھی وہ متحرک ہے اور وقت کے تسلسل کا رفتی۔ ناظر کاظمی کے اشعار میں مسلسل تحریک کا اظہار
صرف الفاظ سے نہیں، بحر کے آہنگ اور اصوات کے تاثر سے بھی ہوا ہے۔ نئی صبح کی نمود کا خواب جو اشعار کی مجموعی
فضا پر چھائی ہوئی افسردگی کے باعث محض خواب ہے، تعبیر کے امکانات سے عاری زندگی کی پہلی کبھی حرارت کو
برقرار رکھنے اور سفر کی مجبوری کے درد کو ہلکا کرنے کا بہانہ ہے۔ ان مثالوں میں مسائل کی نوعیتیں اجتماعی ہیں۔ سیاسی
مطالبات اور احتجاج کی نوعیتیں بھی بالعموم اجتماعی ہی ہوتی ہیں۔ لیکن نئی شاعری کا معنی خیز پہلو یہ ہے کہ اس میں
اجتماعی تجربے بھی ذاتی تاثر سے وابستگی کے باعث، نیز شاعر کے انفرادی تخلیقی رویوں سے مطابقت کے باعث،
ذاتی تجربے بن جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ تجربوں کے اظہار میں قہری شرائط کی اولیت کا احساس بھی ہر تجربے کو تخلیق
تجربہ بنا دیتا ہے اور اس کی سیاسی یا فکری حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔

سیاست سے قطع نظر، مذہب کی طرف بھی نئی شاعری میں احساس و اظہار کے اسی رویے کی کارفرمائی ملتی
ہے۔ مذہب سے نئے انسان کے روابط کی نوعیت اور ان کے اسباب کا جائزہ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں
تفصیل سے لیا جا چکا ہے۔ یہ وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ مذہب ہمارے دور میں محض ذہنی ہمساندگی کی دلیل
نہیں رہ گیا ہے۔ وہ ممالک جو ذہنی اور اقتصادی ترقی کی دوڑ میں اس وقت آگے دکھائی دیتے ہیں، ایک نئی
مذہبیت کے میلان سے وابستگی کے معاملے میں بھی آگے ہیں۔ پھر یہ ہر فرد کا اور اس حیثیت سے فنکار یا شاعر کا
بھی ذاتی معاملہ ہے۔ شام گال کی تصویروں میں اگر حکومت کی ہر سیمہ کے باوجود کلیسا کی علامتیں درآتی ہیں تو اس
میں تصور شام گال کا ہے نہ مذہب کا۔ ہر لمحہ انسان زندگی میں ایسی کئی خسی کیفیتوں یا نفسیاتی تجربوں سے دوچار ہوتا
رہتا ہے جن کی منطقی توجیہ خود اس کے لیے دشوار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ نئی مذہبیت، مذہب کے رسمی تصور

سے مختلف ہے اور اس کے مقاصد سماجی یا اخلاقی یا تہذیبی انسلالات کے باوجود، اجتماعی سطح پر بھی جذباتی اور نفسیاتی ہیں۔ یونگ نے جدید انسان کی پہچان یہ بتائی تھی کہ وہ تنہا ہے اور اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے۔ نئی مذہبیت بھی اسی شعور کے پردے سے نمودار ہوئی ہے۔ نئے انسان کا احساس تنہائی، احساس جرم، مقاصد کے جلال اور فکر کے شکوہ کے باوجود ایک مسلسل اور مستقل زوال کا احساس، لاماصلی، بے سستی اور تیرگی کا احساس، اپنے کمالات سے بیزاری اور بے ولی کا احساس، جنگ اور تباہی کا خوف، انداز کی ہزیمت اور بے اثری کا احساس، عقل کی سرد مہری اور اجتماعی منصوبوں، ضرورتوں اور مسائل کے هجوم میں انفرادیت کے زیاں اور اس کی گمشدگی کا احساس، عقائد کی بے حرمتی اور شکستہ پائی کا احساس، روح کی ناداری اور بے بضاعتی کا احساس، اور ان سب سے زیادہ تشکیک اور بے اعتمادی کے احساس کی شدت میں روز افزوں اضافہ اسے کسی ناپدید دنیا میں سزا جزا کے تصور کی طرف جانے نہیں دیتا۔ اس کے شعور کا مرکز و محور وہی دنیا ہے جس میں وہ زندہ ہے اور جسے برتنے پر وہ مجبور ہے۔ اسے اب اس تصور سے بھی کوئی دلچسپی نہیں رہ گئی کہ عظیم مقاصد کی تکمیل کے لیے کسی ناپیدہ قوت نے کرہ ارض پر اپنی نیابت کی ذمہ داریاں اسے سونپی ہیں۔ اقبال ”تشکیک اور تفلسف کے ظلمات سے ہوتے ہوئے ایمان و یقین کے آب حیات تک“ پہنچے تھے۔ (80) نیا انسان اپنے تجربوں کے ظلمات میں جن حقائق کا ادراک کرتا ہے ان سے ایمان و یقین کی کسی منزل کا سراغ نہیں ملتا۔ لیکن اس کی روح کی الجھن اور پریشان نظری بالواسطہ طور پر اس کی تلاش کا اظہار کرتی ہے، ایسی تلاش جس کا مقصد کوئی غیبی سہارا یا مادرائی طاقت نہیں بلکہ خود اس کی اپنی ذات ہے۔ اس لیے نئی شاعری میں مذہب کی نفی اور ایک نئی مذہبیت کی جانب جذباتی اور نفسیاتی میلان بیک وقت دونوں کا عکس ملتا ہے۔ ایک نئے شاعر کے الفاظ ہیں:

جدید تر شاعری تک پہنچتے پہنچتے ہمارا معاشرہ اجتماعی حیثیت سے اقبال کی مابعد الطبیعیات سے پوری طرح کنارہ کش ہو چکا ہے۔ نظام اخلاق کے سارے بندھن جو میراجی کو شکستہ نظر آ رہے تھے، واقعی شکستہ ہو چکے ہیں۔ نئی معاشرتی حسن و خوبی کی وہ تمام اقدار جن کے لیے فیض مطلق الحکم شیرازہ اسباب کو توڑنے کے درپے تھا آج خود ٹوٹ چکی ہیں۔ راشد ارض مشرق کی جس خواہش مرگ کا احساس کر رہا تھا آج سارے مشرق پر

طاری ہو چکی ہے۔ (81)

لیکن یہ مسئلہ صرف مشرق کا نہیں بلکہ عام انسانی مسئلہ ہے جس سے مشرق و مغرب یکساں طور پر دوچار ہیں۔ مغرب نے مشرق کو روحانی قائد سمجھ کر جن توقعات کے پیش نظر اس کی طرف قدم بڑھایا تھا، وہ خود اہل مشرق کا مسئلہ بن گئی ہیں اور تہذیب جدید کا مشرق و مغرب کی حد فاصل کو مسلسل ختم کرنے کے درپے ہے۔ البتہ مغرب و مشرق

دلوں زندگی کے دو مختلف رویوں کی علامت کے طور پر اب بھی اپنا انفرادی مفہوم رکھتے ہیں۔ اس لیے مشرق سے مراد زمین کا کوئی علاقہ نہیں بلکہ وہ تصورِ حیات و کائنات ہے جو غریبوں، مصلحتوں، جھگڑوں اور ادنیٰ کی وساطت سے دنیا پر روشن ہوا۔ اس تصور کے اخلاقی اور شرعی قیود کی پابندی کو ملح نظر بنانے کے بجائے مغرب نے اس کے سزئی، جذباتی اور وجدانی پہلوؤں میں ایک مادہ پرست معاشرے کی نجات کے راستے دریافت کیے، چنانچہ اسپینوزہ، ہکسلے (آلڈوس) ایلین، بریخت، آئوٹسکو، سب نے مشرق کو اسی زاویہ نگاہ سے دیکھا۔ اس طرح نئی مذہبیت (جو مذہب میں یقین کے بغیر بھی قائم رہ سکتی ہے) فی الاصل عقلیت کی پیدا کردہ نا آسودگی اور صنعتی معاشرے کے روحانی اضطراب کی تسکین و توفی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب میں چونکہ ہندومت اور بدھ مت میں شریعت کا ڈھانچہ نسبتاً پویا و پرجوا ہے، اس لیے نئی فکر کی کشش کا سامان بھی ان دو مذاہب کے فلسفوں میں وافر دکھائی دیا۔ مزید برآں، ہندومت اور بدھ مت دونوں کی لکری روایت ایک فنی روایت سے بھی مربوط رہی ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ہندوؤں اور بوڈھوں نے فنونِ لطیفہ کو عقیدہ یا عقیدے کو فن بنا دیا۔ ہندو دیو مالا اور زین بدھ مت نے عالمگیر پیمانے پر شاعروں، مصوروں اور سنگ تراشوں کو متاثر کیا، ہندستانی فلسفے، ہندستانی موسیقی اور فنی روایات کی مقبولیت اسی عالمگیر واقعے کا پتہ دیتی ہے۔ مہا بھارت، گیتا، کرشن، بدھ، اجنٹا ایلو، راجگورا، جو کرشنا مسلک (Cult) یوگا اور ہندستانی درویشوں، قلندروں حتیٰ کہ نام نہاد دھرموں اور سنتوں سے مجنونانہ شغف، مغرب کی روحانی ناداری کے علاوہ صنعتی معاشرے کے فنی اور جذباتی عدم توازن کا بھی مظہر ہے۔ یہ ایک نئی مستغلیبیت ہے جو حال کے اضطراب اور مستقبل کے اندیشوں کے باعث زمانی لحاظ سے ماضی کے رویوں میں تہذیب کے سفر کی اگلی منزلوں اور سمتوں کا تعین کرنا چاہتی ہے۔ ہندو فکر اور روایات کی رنگارنگی، نیز ہندستانی دیو مالا کی کثیر الابعاد معنویت نے میراجی کی شاعری پر جو اثرات ڈالے تھے ان کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے، نئی مذہبیت، مذاہب کے باہمی اختلاف و امتیاز کو ختم کر کے ایک نئی روحانی قدر کی تشکیل پر متوجہ ہوئی ہے اور نیا انسان زندگی کی صرف اس سطح پر جو مادی اور طبیعتی ہے، اپنے روز و شب بسر کرنے پر قانع نہیں ہے۔ نئی شاعری میں واضح مذہبی استعاروں اور علامتوں کے باوجود بیشتر شعرا کے یہاں کسی مخصوص و متعین عقیدے کے تسلط کی جگہ ایک عام انسانی تجربے اور غیر مشروط مذہبیت کا احساس ملتا ہے۔ اور اس احساس کی تحریک موروثی روایت یا احکام خداوندی کی اطاعت کے جذبے کے بجائے وجود کی دہشت اور احساسِ گناہ کی طرف سے ہوتی ہے:

دریاؤں اور ندیوں کا بہاؤ بہت تیز اور سطح اوچھی ہے۔

پانی کناروں سے اوپر اچھل جائے گا

بستیاں چھوڑ دو

اور اپنے گھروں، وادیوں اور پہاڑوں میں واپس چلے جاؤ۔
دیکھو میں ساحل سے دن رات کے فاصلے پر

سمندر کا قیدی ہوں

اپنے زمانے کی گمراہیوں کا شمر ہوں

گمراہی نصیب کو پہچانتا ہوں

(عباس اطہر: مری ماں سے کہنا گواہی نہ دے)

میراجی کی مذہبی فکر کے ضمن میں یہ بات کہی گئی تھی کہ موروثی عقیدے کی حیثیت سے میراجی کبھی اسلام کے منکر نہیں ہوئے۔ لیکن ان کے طرز احساس میں ہندو فکر و فلسفہ اور دیو مالا سے وابستگی یا اس سے گہری جذباتی ہم آہنگی کے نقوش واضح دکھائی دیتے ہیں۔ جیلائی کا امران کا خیال ہے کہ ہندو فکر و فلسفہ سے نئے شاعروں کی دلچسپی کا سبب یہ ہے کہ ”ان کے نزدیک آریائی یا کسی قدیم ہندستانی سرمائے سے موضوع اخذ کرتا برا نہیں ہے، اس لیے احمد امیش سنسکرت اور ہندی کے الفاظ کی مدد سے جو نیا تخلیق کرتا ہے اس کی شکل و صورت ٹیکور کی دنیا سے ملتی جلتی ہے۔“ آخر احسن اپنے فکر کے اظہار کے لیے پراجین دیو مالا کو علامتی طور پر استعمال کرتا ہے۔ (82) ان جملوں میں کچھ تو الفاظ کے غلط استعمال اور کچھ فکر کے عدم استدلال کی وجہ سے کئی تناقضات پیدا ہو گئے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نئی شاعری آریائی یا قدیم ہندستانی سرمائے سے ”موضوع اخذ“ نہیں کرتی۔ نئے شاعر کے مسائل اس کی اپنی زندگی سے منسلک ہیں۔ اس کے علاوہ موضوع کے ”ماخذ“ کے سلسلے میں بھی اچھائی یا برائی کا سوال اس وقت پیدا ہوتا ہے جب شاعر خود کو ہادی یا اخلاقی مصلح فرض کر لے۔ نیا تخلیقی ذہن اس طرز فکر سے لاتعلق ہے۔ پھر دیو مالا کو علامتی طور پر استعمال کرنے، اور دیو مالائی علامتوں کے استعمال میں، ایک باریک لیکن اہم فرق ہے۔ نیا شاعر ہر علامت کو، وہ مذہبی ہو یا سماجی یا سائنسی یا دیو مالائی، اپنے ذاتی تجربوں کے تخلیقی اظہار کی خاطر کام میں لاتا ہے اور دیو مالا کو علامت ہی سمجھتا ہے، واقعہ نہیں۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی:-

یہ سچ ہے کہ ہاتھوں میں جرسول تھاے

براگی جنہیں تھے۔

کھلے آسمان کو جنہیں تک رہے تھے۔

ہزاروں برس تک جنہیں دیودوتوں نے کچھ نہ دیا۔

اس جزیرے سے تم لوٹ آئے

اس دم پرانے

سمندر کے کونے میں موٹے چٹانیں تاتے ہوئے ٹھک گئے تھے
انہیں مچھلیاں کھا گئی تھیں

انکھوں میں، اپونوں سے گزرتی ہوئی دوزخی سنناہٹ انہیں ڈھونڈنے جاری تھی
(احمد بیگش: پر چھائیں کاسنر)

تمام عمر رہا ہوں میں جسم میں محصور
تمام عمر کئی ہے مری سزا کی طرح

(کمار پاشی)

ہوا کے رنگ میں دنیا پیا آشکار ہوا
میں قید جسم سے نکلا تو بے کنار ہوا

(کمار پاشی)

یہ بوڑھی کنزور ہوا نہیں
اپنی آنکھیں کھول بیٹھی ہیں
پھر بھی مجھ کو چھو کر یاد دلاتی ہیں کچھ جیتی باتیں
اور کہتی ہیں:

تم وہ ہو جو ڈیزہ قدم میں
ساری پر قہوی ساتوں ساگر
لاٹکے گئے تھے

(کمار پاشی: بوڑھی کہانی)

نہ راستوں کا تعین نہ منزلوں کا پتہ
فلک فلک ہے سیاحی، زمیں زمیں کہرا
نہ رنگ نہ منظر نہ موسموں کی خبر
غلامیں گونج رہا ہے ہواؤں کا فوجہ
نہ آرزو نہ تمنا نہ کوئی خواہش دل
نہ انتظار کسی کا نہ اعتبار اپنا
نگل گیا ہے سبھی کچھ سیاحیوں کا بھنور

کہ کھایا ہے سبھی کو شراب و روحوں کا

(کمار پاشی: نامر افسل کا نوحہ)

ہم بھی آئے تھے کبھی شہروں کی کچ کچ سے کل کر
ہم بھی سب اندر سے تھا تھے جزیرے تھے دکھی تھے جیسے تم ہو
بے در و دیوار بے صحت اور بے پردہ مکاں کی وسعتوں میں
شوق کا کار لیے ہم بھی چلے آئے تھے صدیوں قبل
پتھروں کے ان شریروں کی ہمیں تھے آتما

یہ ٹھکانیں..... یہ بدن..... ہم نے تراشے تھے چٹانوں سے خود اپنے واسطے

لوٹ جانے کے لیے آئے نہ تھے۔
(محقق خفی: ہاگھ کی گھائیں)

ان اقتباسات میں نئے انسان کے زندہ تجربوں اور اس کی صورت حالات کا احاطہ ایسی علامتوں اور استعاروں کی مدد سے کیا گیا ہے جو ایک واضح مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی آہنگ رکھتے ہیں، ہاتھوں میں ترسول تھامے ہوئے براگی، ڈیزہ قدم میں ساری پر قوی اور ساتوں ساگر لانگھ جانے والے انسان، روحوں کا شراب، پتھر کے بدن میں محصور آتما، اظہار کے یہ تمام سانچے ہندوستانی فکر و فلسفہ اور مذہبی صحائف کی صوتی، لسانی اور حسی فضا سے قریب ہیں اور معاصر عہد کے بے عقیدہ انسان کی نفسیاتی اور روحانی الجھنوں نیز اس کی جذباتی ضرورتوں کا (جو مادی طور پر جسم اور روح کی آسودگی کی تلاش سے عبارت ہیں) احساس دلاتے ہیں۔

نیا شاعر ان علامت کو کسی جذباتی اشتہاد کے ذریعے واقعات کے طور پر قبول نہیں کرتا بلکہ انھیں اپنے حالات و کوائف سے مربوط کر کے ان کے فنکارانہ اظہار و انکشاف کا وسیلہ بناتا ہے اور انھیں شاعری کے ایک اوزار کی شکل میں استعمال کرتا ہے۔ ان معروض میں پشیمانی کی وہ لہر صاف دکھائی دیتی ہے جو خوش عقیدگی کے علاوہ مادی کمالات اور تعقل پر اعتماد کی شکست سے پیدا ہوئی ہے، کرتھن نے ارجن سے کہا تھا:

میں پانڈوں کا جوہر ہوں..... سورج اور چندرما کی چمک ہوں ویدوں میں ”اوم“
ہوں..... وہ لفظ جو خدا ہے..... یہ میں ہی ہوں جس کی گونج ایتھر میں ہے..... جس کی
فشتی انسان میں ہے..... میں زمین کی پاکیزہ مہک ہوں..... آگ کی روشنی
ہوں..... ساری زندگیوں کی زندگی ہوں..... دھرماتماؤں کی سادگی ہوں..... مجھے وہ

سچ سمجھنا جس سے وجود کے سارے ٹکڑے پھوٹتے ہیں..... (83)

ان لفظوں میں ایک ایسی ذات کی تصویر ابھرتی ہے جو ساری کائنات پر محیط ہے۔ جو کائنات کا جوہر بھی ہے اور تخلیق کا ازلی اور ابدی سرچشمہ بھی۔ (ہر اک منظر ہر اک عالم میں ہوں میں / مرے منظر میں ہر عالم چمپا ہے۔ کمار پاشی) انسان کی تخلیق کے مقاصد اور مناصب پر ہر پیغمبر، اوتار، رشی اور سالک نے کم و بیش اس سے ملتی جلتی باتیں کہی ہیں۔ یہ طرز کلام ایک طرف صوفیائے گھٹو غات کی یاد دلاتا ہے تو دوسری طرف ویدانتی فلسفیوں کے فرمودات کا نئی مذہبیت و جود کی مرکزیت کے عقیدے سے انکار نہیں کرتی کہ فرد کے حقیقی تجربوں کا پہلا اور آخری حوالہ اس کا وجود ہی ہے۔ لیکن اپنے مناصب اور اعمال کے باہمی تضادات کا الیہ نے انسان کو یہ احساس بھی دلاتا ہے کہ

عذاب مرگ میں نہ تھا کسی سراب میں نہ تھا

لکھا گیا تھا میں: مگر کسی بھی باب میں نہ تھا

پڑھا گیا تھا میں: مگر کسی کتاب میں نہ تھا

جو آگِ مردوشوں میں تھی

جو زندگی تہوں میں تھی

جو تیرگی مہنوں میں تھی

وہ میرے دائروں میں تھی

وہ مجھ میں تھی

(کمار پاشی: خواب تماشا)

قلم اٹھالیے گئے

صحیفے خشک کر دیے گئے

سفیدیوں میں تم

سیاہیوں کا ب نشان

ڈھونڈتے رہو

ورق ورق بیان ڈھونڈتے رہو

(عادل منصور: قلم اٹھالیے گئے)

یعنی روشنی کے وہ سوتے اب خشک ہو چکے ہیں جن سے ذہن منور اور قلوب آسودہ و شاد کام تھے۔ عمیق خلقی کی لہجہ سند آباد اور کمار پاشی کی لہجہ ”موندے دنوں کا قصہ“ تیرگی کے اسی مرکز کے گرد گھومتی ہے جس نے نئے انسان کو روشنی کی ایک تاریک علامت بنا دیا ہے۔ یہ نظمیں ایک نئے عقیدے کی جستجو کا اظہار ہیں تبلیغ نہیں، نئی مذہبیت کا یہ پہلو

تمام مذاہب اور عقائد کو ایک کلی عقیدے کی حیثیت دے دیتا ہے۔ یہ ایک نوع کی دینی وجودیت ہے لیکن کرتے گار، یا پاپسرس یا مارسل کے برعکس اس کا اعتقاد کسی طے شدہ اور حتمی نظام شرع پر نہیں ہوتا۔ ان شاعروں کے یہاں وجود کی مرکز سے کا احساس سرفروشی یا تفوق کا تاثر نہیں پیدا کرتا بلکہ ایک الہیاتی اور فطریہ کیفیت سے مملو نظر آتا ہے۔

وحید آخر کی طویل نظم ”معمبر ہوس کی شہید صدائیں“ کے ایک باب کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ

حسین دشت بلا میں تنہا کھڑے رہیں گے

صدائے حق پھروں سے سر پھوڑتی رہے گی

حق و صداقت کی ہزیمت کا یہ احساس نے انسان کی نظروں میں اس حقیقت کے ثبات میں یقین کو حوٹل کر دیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک نئے یقین کی جستجو سے گزرتا ہوا اُن تجربوں تک بھی جاتا ہے جو ماضی کے انسانوں پر عقیدہ و مذہب اور دیو مالایا اساطیر کے حوالوں سے روشن ہوئے تھے۔ البتہ اس ضمن میں یہ فرق بنیادی ہے کہ ماضی کا انسان فراتذہ کے خواہشات کی نظر یا یونیک کے اجتماعی لاشعور کی غفلت کے نتیجے میں جن سزی یا مابعد الطبیعیاتی تجربوں سے دوچار ہوتا تھا وہ اس کے احساس اور جذبے کی تائید کے باعث اس تجربے میں شامل ہر تصویر کو زندہ و موجود پیکر بنا دیتے تھے۔ اور وہ ان پیکروں کے درمیان خود کو کبھی سرور و محفوظ سمجھتا تھا اور کبھی مستحب و مقہور۔ اس کے سکھ اور دکھ کے سارے اسباب کی باگ ڈور دیوتاؤں اور ان دیکھی طاقتوں کے ہاتھ میں ہوتی تھی۔ اس لیے ہر تجربے کو وہ اس کی علت اور دلیل سے الگ کر کے ایک معتذر کے طور پر قبول کر لیتا تھا سرکشی یا احتجاج یا تکلیک یا انکار کے کسی شلے کے بغیر۔ وہ مل کی ہر ناکامی کا جواز و جواب مذہب میں ڈھونڈ نکالتا تھا (سماجی نظریات اس قوت سے محروم ہیں)۔ اس کے برعکس نئی مذہبیت تکلیک اور نفی کے طے سے نمودار ہوئی ہے۔ حقیقت کے ایک یا دوسرے معین زاویے پر ایمان مکمل نے عقیدے کو ایک خود کار طریقے سے جارحیت پیش نہاد یا تھا، چنانچہ حق کے نام پر انسان نے نقل و خویش کی کا جو بازار گرم کیا اس کی تفصیلات تاریخ کے ہزار ہا صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔ نئی مذہبیت جارحیت کے اس عنصر سے یکسر خالی ہے اور مسائل کی ایک ڈور میں بندھے ہوئے مختلف النسل اور مختلف العقیدہ افراد کو ڈھکی اور جذبہ بانی طور پر بھی ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے شعرا میں مسلمانوں نے بھی غیر اسلامی عقائد، اصطلاحات اور دیو مالائی علامات کے حوالے سے اپنی مذہبیت کا قلمی پیکر تراشا۔ میراجی نے ہندو دیو مالایا میں اپنے طرز احساس کی جڑیں تلاش کیں اور نئے لکھنے والوں میں یہ شعور عام ہوتا گیا کہ نہ تو خون (نسل) مکمل حقیقت ہے نہ ذاتی عقیدہ۔ نئے ادب میں پرانی کہانیوں کے عکس و آہنگ کا جائزہ لیتے ہوئے انتظار حسین نے لکھا تھا کہ:

اصل میں ہماری ذات کئی دیو مالاؤں کا عجم ہے۔ قصص و روایات کے مختلف سلسلے یہاں آکر ملتے ہیں۔ کچھ سلسلے علاقوں اور نسل کے حوالے سے، کچھ سلسلے مذہبی عقائد کے دیس دیس سفر کے واسطے سے (84)

یہاں یہ اضافہ بھی ضروری ہے کہ اس ذخیرہ احساس میں علوم انسانی اور سماجی کی وساطت سے وہ دیو مالاؤں بھی شامل ہو گئی ہیں جنہیں نسل، مذہبی، فکری اور تہذیبی، ہر لحاظ سے مختلف نظر آنے والی قوموں نے تخلیق کیا تھا۔ چنانچہ ایلینٹ کے یہاں کرکٹ نئے انسان کے مسئلے کا ترجمان بن جاتا ہے اور عین حقیقی آتی۔ یو۔ زینس اور آرمس کے حوالوں سے اپنی ذات اور زمانے کا خاکہ تیار کرتے ہیں (سند باد) یعنی مسئلہ عقیدے کی تلاش کا ہے، اپنے معینہ عقیدے کے استحکام اور احیا کا نہیں، اور اس تلاش کی ضرورت کا احساس نئے انسان میں اس لیے پیدا ہوا کہ آسودگی کے مادی اور عقلی وسائل اسے جذباتی اور نفسیاتی سطح پر مطمئن نہیں کر سکے۔ زین غزلوں کی فکری تعبیر کرتے ہوئے اختر احسن نے لکھا تھا:

..... میری زین غزلوں کی فضا تین ملکوں کی بھلی یا بری ادبی اور مذہبی روایت سے منکعب ہے۔ میری اپنی دھرتی ان میں سب سے پہلے ہے۔ اس کے بعد چین اور جاپان آتے ہیں۔ ان تینوں فضاؤں میں ایک اور چوتھی فضا بھی شامل کرنا چاہیں تو پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے بعد مغرب کی ادبی فضا بھی ان میں شامل کر لیجیے۔ اس چار دیواری کے ذریعے میری زین غزلوں کا مکمل نقش قاری کے ذہن میں پوری طرح اتر سکتا ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ ان چاروں ملکوں کے دکھ کی وحدت کو اپنی ذات کی وحدت میں منعکس دیکھ سکے اور ان کے دکھ کو اپنا دکھ کہے اور فاصلے کی دوری کو دل کی دوری نہ سمجھے۔ (85)

مطلب یہ ہوا کہ جغرافیائی یا مادی یا مذہبی فاصلوں کے باوجود تجربے کی مماثلتوں نے دکھ کی وحدت کا ایک نیا احساس عام کیا ہے اور یہی وحدت مذہب سے "ایک مذہب" کا تصور رواست کرتی ہے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ نئی شاعری سے پہلے کئی شاعرین تک کی شاعری میں جو مذہبی علاقوں یا مذہبی عقائد و حکایات کا جوہر ہوتا ہے، کیا اس کی ایسی تعبیریں ممکن نہیں جو انہیں کسی ایک قوم یا قبیلے کے بجائے مختلف العقیدہ افراد کے تجربات کا مرکز بنا دیں۔ ظاہر ہے کہ مذہب کی آفاق گیر معنویت کے پیش نظر اس سوال کا جواب اثبات میں ہی دیا جائے گا۔ جنت اور جہنم، فرشتے اور شیطان یا بدھ، کرکٹ، عیسیٰ اور محمد یا مہابھارت اور کرکٹ سے وابستہ روایات، واقعات اور معتقدات کا فکری تناظر مختلف العقیدہ افراد کے لیے یکساں معنویت کا حامل ہو سکتا ہے۔ حالی کے یہاں اسلامی

تاریخ کے حوالے یا انیس کے یہاں واقعات کر بلا کے بیان سے ایک عام سماجی مفہوم بھی اخذ کیا جاسکتا ہے جس کا اطلاق نیکی اور بدی کے تصادم کے مسئلے سے دوچار کسی بھی قوم کے حالات و کوائف پر ممکن ہے۔ لیکن اس سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ پرانے شعرا کے یہاں عقیدے کے ثبات و دوام کا تصور مجرد و مجروح نہیں ہوا تھا۔ ان کے سینے اللہ اور اس کے برگزیدہ صفات بندوں کے عشق کی حرارت سے معمور تھے، یا بقول انتظار حسین، ”انیس..... صحرائے کر بلا میں کھڑے تھے مگر ان کے سینے کے اندر بہتی ہوئی نہر فرات خشک نہیں ہوئی تھی“ (86) اقبال نے بھی نعرۂ اللہ ہو، کی گونج اپنے رگ و پے میں ہمیشہ محسوس کی اور اپنے عہد کی بے سروسامانی کے پیش نظر اس گونج کا احساس دوسروں کو بھی دلانا چاہا۔ (نعرۂ اللہ ہو، میری رگ و پے میں ہے۔) یعنی ان کی تمام کوششیں ایک اجتماعی بحران کے حل کی کوششیں تھیں۔ یہ اپنے انفرادی وجود کی وحشت اور بحران کا اظہار نہیں تھا۔ اس لیے ان کی شاعری کا لب و لہجہ اور سمت و سفر بالعموم مخاطب کی موجودگی کا اثر پیدا کرتا ہے اور ان کی شاعری کو بغیر کسی کا جزو بنانا ہے، ایسی بغیر جو ایک معینہ دستور العمل یا کتاب حیات کے تمام اوراق اپنے ساتھ رکھتی ہے اور اسی لیے مبرسر شت ہے۔

نئی شاعری میں مذہبی استعارے، علامتیں یا معانی صرف تجربے کا انکشاف کرتے ہیں، اس کے حل کا نہیں۔ چنانچہ نیا شاعر اپنے لسانی اور قومی پیکر کا مواد ہر اس مقام سے سبکا کرتا ہے جہاں تک اس کے شعور و صلاحیت کی رسائی ہو سکے، اور اس سلسلے میں یہ خیال اسے کبھی پریشان نہیں کرتا کہ اپنی انفرادی و دینی روایت کے باہر اگر اس نے دوسری روایات کی طرف قدم بڑھایا تو اس کے ذاتی عقیدے کی حرمت پر حرف آئے گا۔ اختر احسن نے جب پہلے پہل اپنی زین غزلیں شائع کیں اور ان کی پیروڈی کے طور پر ظفر اقبال نے ”عین غزلیں“ اور ایک گناہ شاعر (ایوب صابر) نے ”عین غزلیں“ کہیں (نصرت لاہور جولائی 1963ء) تو غالباً ناواقفیت کی بنا پر کسی نے ان غزلوں کے علائم کی معنویت کو نہ سمجھا اور نہ ہی زین بدھ مت سے وابستگی کے اس میلان پر نظر ڈالی جو بین الاقوامی سطح پر نئی صہت یا ادبی جدیدیت کو متاثر کر رہا تھا۔ پھر ترقی پسند تحریک کی شریعت میں ماضی کے حوالے سے نئے مسائل کے بارے میں سوچنا بھی گناہ یا قدامت زدگی کے مترادف تھا۔ اس لیے یہ اشعار:

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ

جتنا بھی ہو مال مست رہنا

لو ہم نے بھی رنگ کو تیاگا

بدھ جی ہم نے بھی زرد پہنا

بھرتا نہیں پیٹ جس خلا کا

اعلیٰ ہے نام اس خدا کا

اوّل اوّل بہت تھے اپنے
آخر آخر ہو غیر بدھ جی
زوان کی آخری حدوں میں
پھیلائے ہوئے ہو پیر بدھ جی
بس تم ہو ہمارے ایک دشمن
اک تم سے رکھیں گے پیر بدھ جی

جب زندگی موت ہو سراسر
پھر موت کو کیسے کا پیے گا
ہم شخصیت پرست ہوں ممکن نہیں ہے یہ
بدھ جی جو ہم سے پوچھے اتار بھی نہیں

ڈرے ڈرے میں بدھ چھپا ہے
ڈالوں پاتوں میں کچھ نہیں ہے
دکھ سکھ کی تیج پر رشی ہے
کلیوں کانٹوں میں کچھ نہیں ہے

شاید صرف تجربہ پسندی کے عدم توازن سے تعبیر کیے گئے اور ان حلقوں میں جو اردو شعروادب کو مسلمانوں کی دینی روایت کا تابع دیکھنا چاہتے تھے، غیر اسلامی علامت کے استعمال کو نا پسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا۔ جیلائی کامران نے اس بات پر ناخوشی کا اظہار کیا کہ ”غیر اسلامی طرز اظہار“ فی الاصل طرز فکر کی غیر اسلامیت کا نتیجہ ہے اور ”جدید کا تصور غمّی، اسلامی روایات کی نفی سے پیدا ہوتا ہے اور ہر وہ شے نئی ہے جس میں مسلمانوں کی تاریخی روایت سے علیحدگی دکھائی دے“ (87) خود اختر احسن کے الفاظ میں اس اعتراض کا جواب یوں ہے کہ ”نئے شاعر کو زمان و مکان کی ضخیم کتاب کے کسی ایک خاص صفحے سے کوئی شغف نہیں۔ اگر روایت کو ماننا ہے تو اس کے سب سلسلے مایے، ورنہ سب کچھ جیسا ہے ویسا ہی دہرا رہنے دیجیے۔ اشیاء کے درمیان انسان کے تعلق خاص کی اہمیت پر یقین رکھنے کے باوجود میں انسان کو اس کائنات میں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔“ (88) ان الفاظ سے بظاہر یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اختر احسن کی فکر کا بنیادی پتھر ذات کی نفی ہے، جو موجودات و مظاہر کے درمیان انسان کی بے بسی اور تنہائی

کے احساس سے وابستہ ہے۔ کیونکہ آج سے زیادہ فرد کو کبھی یہ محسوس نہیں ہوا کہ فطرت کے ہر ریزہ و رنگ سے اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ مگر اس احساس بیگانگی (Alienation) نے ایک طرف تھک دیا، جنسی بے راہ روی، منشیات کے بے محابا استعمال کے لیے فضا تیار کی ہے تو دوسری طرف ایک نیم مذہبی میلان کو بھی فروغ دیا ہے۔ (نیم مذہبی اس لیے کہ یہ میلان جذباتی سطح پر مادیات سے بیزاری اور مابعد الطبیعیات سے شیعئی کے باوجود مذہب کے عملی اور شرعی تقاضوں سے روگرداں ہے۔) مسئلہ وہی ہے جو مذہب نے انسان پر روشن کیا تھا، یعنی اپنی شناخت کو قائم رکھنا اور اپنے معنی کی تلاش۔ زین بدھ مت کے مطابق وہ لمحہ جو نور حق یا آگہی سے عبارت ہے کائنات میں انسان کی گم ہوتی ہوئی ذات کی بازیافت کا لمحہ ہے۔ چنانچہ اختر احسن نے اس سوال سے بے نیاز ہو کر کہ آگہی کا یہ لمحہ (Satori) ایک غیر اسلامی طرز احساس کا عطیہ ہے، اپنے تجربے کے اظہار کے لیے اسی کو وسیلہ بنایا۔ ان کی زین غزلوں کا مرکزی تھوڑ ”میں“ کی تلاش اور اس کے تجربات ہیں۔ یہی ”میں“ ”آتم“ انسان یعنی بدھ ہے اور بدھ سب سے بڑا دکھ بھی اور سکھ بھی۔ خدا بھی اس ”میں“ کے بہت سے دکھوں میں سے ایک دکھ ہے۔ مشہور مظلہ اس ”میں“ کی صفات ہیں جن کے جنگل میں انسان اس ”میں“ کی تلاش کے پیچھے مارا مار پھرتا ہے۔ لیکن جب وہ اپنی تلاش میں کامیاب ہوتا ہے تو اس پر یہ بعید کھلتے ہیں کہ ”میں“ فی الحقیقت صرف ظلا ہے۔ چنانچہ اختر احسن ہی کے الفاظ میں:

جب تک انسان میں کچھ ”ہے“ وہ نامکمل ہے۔ بھگتی کے اس نئے طریقے کے ذریعے
ہر چیز کی اخلاقی نفی خلا کو مضبوط کرتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ آخر میں اس خلا کی بھی نفی وہ
حالت نفس ہے جس سے آخری بچی بھگتی پیدا ہوتی ہے اور انسان کے انا کو امٹ
استقلال میسر آتا ہے۔ (89)

اور اسی لیے آخر آخر میں، بدھ جی یعنی آتم انسان یا خالص ”میں“ کی دریافت کے بعد، اس ”میں“ کی نفی یا اس حقیقت کا ادراک بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ ”معنی“ ایک قسم کی لابیعت ہے۔ اس طرح اپنی ذات کی مکمل لابیعت کا احساس فرد کو دکھ اور سکھ کے ہر تجربے سے لاطعلق کر دیتا ہے اور وہ سوچتا ہے کہ اگر تمام مظاہر بے معنی ہیں تو اپنی ذات بھی بے معنی ہے۔ ایسی صورت میں دکھ اور سکھ کی تفریق بھی ختم ہو جاتی ہے اور یہ ضرورت نہیں رہ جاتی کہ فرد زندگی اور موت کی سرحدوں کے درمیان لابیعتی اشیاء کے ہجوم میں ان سے کوئی رشتہ قائم کرنے کی سعی کرے۔ سوزوچی نے زین طریق حیات (Living by Zen) میں زندگی کا تصور ان الفاظ میں پیش کیا تھا کہ

میں ”میں“ ہوں، اس لیے میں ”میں“
نہیں ہوں۔ میں ”میں“ نہیں ہوں، اس

لیے میں ”میں“ ہوں۔

علم جہل ہے اور جہل علم ہے۔

واحد کثیر ہے اور کثیر واحد (90)

اس سلسلے میں سوز و گریہ نے یہ معنی خیز جملہ بھی لکھا تھا کہ ”بدھ اپنچاس برسوں تک تبلیغ کرتا رہا مگر اس کی چوڑی زبان کو ایک بار بھی جنبش نہیں ہوئی۔“ ہے میں نہیں، یا حرکت میں سکون یا شور میں سناٹے، کی یہ دریافت معاشرے میں جذباتی لائق کی اذیت سے دوچار اجنبی فرد کے احساس بیگانگی کو زائل کرنے کی ایک فلسفیانہ کوشش ہے۔ آخر احسن کا خیال ہے کہ اس طرح مکمل فنا کا احساس ایک مثبت قدر بن جاتا ہے۔

خلیل الرحمن اعظمی کی نظم ”میں گوتم نہیں ہوں“ کے یہ مصرعے:

میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں

جہاں میں ہی میں ہوں

جہاں میرا سایہ ہے

سائے کا سایہ ہے

اور دور تک

بس خلا ہی خلا ہے

کم و بیش اسی خسی تجربے کے غماز ہیں جن سے بظاہر نفی ذات کا تاثر ابھرتا ہے۔ مگر اس لحاظ سے یہ تاثر مثبت بن جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ وجود کی تمام دشمنیں ختم ہو جاتی ہیں اور وسیع و وسیط خلا میں خلا (میں) کی موجودگی بیرونی خلا (معاشرے) کی اہمیت کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ کامیونے ”باغی“ کے ابتدائیہ میں جرائم کو دودھوں میں تقسیم کیا تھا۔ ایک وہ جو جذبے سے پیدا ہوتے ہیں اور دوسرے وہ جن کا مخزن منطق اور دلیل ہے۔ زین طرز فکر ان دونوں کی گرفت سے نجات دلاتا ہے کیونکہ منطق اور دلیل کی اطاعت انسان کو گوتم بدھ کے الفاظ میں ”اُس گلہ بان کی حیثیت دے دے گی جو دوسروں کے مویشی چرا رہا ہو“ یعنی وہ اپنی ذات سے الگ ہو جائے گا۔ اور جذبات کی ٹھکری کا مطلب یہ ہوگا کہ انسان دکھ اور سکھ کے تانے بانے میں خود کو ہمیشہ الجھا ہوا محسوس کرے، اور وہ جو ان جذبات کا مرکز ہو اس سے تعلق کا بار ہمیشہ اٹھائے پھرے۔ لیکن شعور اور جذبے سے رہائی کا وہ موڑ، جہاں نہ ذات کا احساس باقی رہ جائے نہ غیر ذات کا، روشنی و آگمی کا بلند ترین مقام (Satori) ہے۔

نئی شاعری میں زین طرز فکر کی مثالیں بہت کیاب ہیں لیکن نئی مذہبیت کا خاکہ اس پہلو پر توجہ دیے بغیر ادھورا رہ جائے گا۔ اور جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے، جدیدیت چونکہ کوئی معین نظام فکر نہیں ہے اس

لیے اس کے حدود میں بیک وقت ایسے عناصر شامل نظر آتے ہیں جنہیں کسی ایک اصطلاح میں سمیٹنا مشکل ہے۔ البتہ ان کے ربط کی بنیاد وہ مسائل فراہم کرتے ہیں جن سے ہر نیا شاعر خود کو دوچار پاتا ہے یا جنہیں معاشرتی مہل کے ایک ناگزیر جزو کی شکل میں دیکھنا زندگی اور ذات کی کلیت کے اثبات کی خاطر ضروری خیال کرتا ہے۔ معاملہ طرز احساس کا ہو یا اظہار کا، ذاتی تجربے سے وفاداری، ذاتی رضامندی اور اُس تجربے سے ہم آہنگ اسلوب کے انتخاب میں اپنی تخلیقی آزادی کو بروئے کار لانا اس کے نزدیک نئی حسیت اور شعریات کا پہلا اصول ہے۔ زین طرز احساس اور صیغہ اظہار کا سرا بھی اسی اصول سے جڑا ہوا ہے۔

1947ء میں تقسیم اور فسادات کے ساتھ جو موج خوں ہمارے سروں سے گزری تھی، اس نے پاکستان کے شعرا کو ایک ایسے مسئلے سے دوچار کیا جس کی نوعیت ان کے ہندوستانی معاصرین سے جداگانہ تھی۔ وہ ادیب جو پاکستان سے ہجرت کر کے ہندستان آئے، انہیں تہذیبی بحران کے اُس تجربے سے دوچار نہیں ہونا پڑا جس کا شکار ہندستان سے پاکستان جانے والے یا وہاں پہلے سے رہنے والے ادیب ہوئے، پاکستان کی غزلیہ شاعری میں میر کی بازیافت (یا تاحر کاظمی کے الفاظ میں میر کے شب چراغ سے روشنی پانے) کا سلسلہ اسی سانچے کے بعد شروع ہوا۔ دلی کی بربادی کے بعد پورب کے ساکنوں کے درمیان میر نے جلا وطنی کے احساس کی جوازیت محسوس کی تھی، اس کا ٹکس پاکستان کے بعض شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ تاحر کاظمی کے دو شعر ہیں:

آج غربت میں بہت یاد آیا
اے وطن تیرا صنم خانہ گل
چلے تو ہیں جس گل کا آسرا لے کر
نہ جانے اب کہاں نکلے گا صبح کا تارا

تہذیب کے بحران کا مسئلہ ثقافتی جڑوں کی تلاش، روایت کی تجدید و تشکیل نو..... غرض کہ یہ تمام سوالات جس شد و مد کے ساتھ پاکستان کے شاعروں اور ادیبوں نے اٹھائے اس کی مثال ہندستان میں نہیں ملتی۔ یہ بھی تاریخ کی ستم ظریفی تھی کہ تقسیم کے بعد آریائی تہذیب کے قدیم ترین مراکز ہڑپا اور موئن جو دڑو پاکستان کے حصے میں آئے اور پاکستان جس کی سیاست کا اصل الاصول مذہبی علیحدگی پسندی تھا، سیاسی سطح پر اس حقیقت کو قبول نہیں کر سکا کہ تہذیب اور مذہب ہم معنی الفاظ نہیں ہیں۔ لڑکانہ اور مونٹ گمری کے یہ کھنڈر عقیدے کا نشان نہیں بلکہ تہذیبی سفر کے نقوش ہیں اور برصغیر ہندو پاک (یا پاکستانی دوستوں کے الفاظ میں ”پاک و ہند“) نے جو تہذیبی روایت مرتب کی اس کا آغاز انہی سے ہوتا ہے۔ نوآئین بی کا خیال تھا کہ ہندستان کی روح کو سمجھنے کے لیے نکل گاڑی میں ہندستان کے دیہی علاقوں کا سفر ناگزیر ہے۔ وزیر آغا نے تاحر شہزاد کے مجموعے (چاندنی کی پچیاں) کا تعارف

یوں کر لایا کہ ٹوائس جی اگراں اور اراق سے گزر جاتا تو وہ روح پوری طرح اس کے سامنے آ جاتی۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ ناصر شہزاد یا ان کی طرح ہندی الفاظ، ہندی محاوروں، ہندی اصطلاحات اور ہندو دیو مالا کے حوالوں سے اپنی انجمن سخن آراستہ کرنے والے شعرا کی قہی بساط کیا ہے؟ عرض صرف یہ کرتا ہوں کہ 1947ء کے بعد پاکستانی شاعروں اور ادیبوں کے ایک حلقے میں جذباتی اضمحلال کے ساتھ ساتھ فکری علیحدگی پسندی کی ایک لہر بھی ابھری، جس کا حقیقی سبب پرانے ثقافتی اٹاٹے سے محرومی کی کوفت تھی۔ (91) محرومی کے اس احساس سے پیچھا چھڑانے کے لیے پاکستانی ادیبوں کے ایک حلقے سے اسلامی ادب کی آواز بلند ہوئی (فراقی۔ محمد حسن عسکری۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی وغیرہ کے سوال و جواب پر مشتمل یہ بحث نقوش لاہور 1953ء کے شماروں میں دیکھی جاسکتی ہے)۔ مگر جیسا کہ فراقی نے اسلامی ادب پر اپنے مضمون کے سلسلے میں چند اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے لکھا تھا: ”ادب میں سیاست، اقتصادیات، سائنس اور دیگر علوم کا نچوڑ آ سکتا ہے (اور) زندگی میں محض حال و حال نہیں بلکہ حیرت پیدا کر دینے والے ادب میں تمام علوم اور شاندار عملی نظریوں کا نچوڑ آنا ضروری ہے۔ لیکن یہ علوم اور نظریے اسلامی نہیں ہو سکتے۔“ (92) اس تین حقیقت کے باوجود نئے شعرا کے یہاں ہندوستانی فلسفہ اور دیو مالا یا ”غیر اسلامی“ عقائد کے اثرات کا اکتساب ہوتا رہا اور جیلانی کا مران نے پاکستان کے نئے شعرا کی اس روش کو غلط ٹھہرایا کہ ان کی ہستی:

ایک ایسی ہستی ہے جہاں سے شہروں کی وہ لمبی قطار دکھائی نہیں دیتی جو ایشیہ، قاہرہ، دمشق، بغداد، شیراز، دہلی، حیدرآباد، لاہور، سری نگر، پشاور اور ملتان تک پھیلی ہوئی ہے۔ نئے لکھنے والوں کے منظر نامے پر اقبال نظر نہیں آتا۔ آنکھ میراجی ہی کو دیکھتی ہے۔ تقسیم ملک کا زمانہ نظر آتا ہے مگر تحریک خلافت، جبکہ بلقان اور مقدس حالی کا زمانہ دکھائی نہیں دیتا۔ نئے لکھنے والے شخصی یادداشت کا ذکر کرتے ہیں۔ تاریخی اور

عمرانی یادداشت سے ان کا تعلق ٹوٹا ہوا نظر آتا ہے۔“ (93)

یعنی نئے شعرا کی مذہبی فکر کو جیلانی کا مران اسلامی تاریخ سے مربوط کر کے پاکستان کی سیاست سے ہم آہنگ دیکھنے کے متمنی تھے۔ وہ شاعری سے اس رول کا مطالبہ کر رہے تھے کہ جس کی خاطر بعض رہنماؤں نے مذہب کو سیاست کا آلہ کار بنانے کی کوشش کی تھی۔ ناصر کاظمی نے بھی اس فرض کا احساس عام کرنا چاہا کہ ادیب کو ”اس خون اور مٹی کا احساس ہونا چاہیے جس سے اس کی ذہنیت کا خمیر اٹھا ہے۔ اس کا کوئی دین و مذہب ہونا چاہیے“ (94) ظاہر ہے کہ دین و مذہب سے ان کی مراد صرف اسلام تھا اور خون اور مٹی کے احساس کا مطلب اسلامی طرز احساس اور روایات کا پاس۔ انتظار حسین کو بھی یہی شکایت ہوئی کہ ”ادبی روایت سے بغاوت کا مطلب اپنی زمین، اپنے

خون اور اپنے اجتماعی عقیدے سے بیگانگی سمجھا گیا۔“ (95) (مگر چہ انہی کے ان الفاظ سے اس شکایت کی تردید بھی ہوتی ہے کہ ”مجھ ایسا ناخلف آریائی بات بے بات کر بلا کی بات کرتا ہے۔“ اور ”اس زمانے کے لکھنے والے کا مسئلہ اس اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت دریافت کرنے اور شعور میں لانے کا ہے۔“) نئی شاعری میں ہندوستانی اور یونانی دیو مالا سے دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے جیلائی کامران نے ان امور کی طرف بھی توجہ دلائی کہ:

(1) اسلامی فکری حراج تحسینی طرز فکر کا مخالف ہے۔

(2) اسلام نے لات و منات، عزرائی اور نائیکہ کو اپنے فکری غلبے کے ساتھ ہمیشہ کے لیے ختم کر دیا تھا۔

(3) مسلمانوں نے جس یونانی فلسفے کو اپنی میراث میں شامل کیا، اس میں مابھالوجی کی جگہ منطق نے لے لی تھی۔

(4) اگر مابھالوجی کہیں دکھائی دیتی ہے تو علم نجوم میں دکھائی دیتی ہے اور علم نجوم کو بھی مسلمانوں نے ہمیشہ کفر سمجھا کیونکہ غیب کا علم رکھنے والا صرف خدا ہے۔

(5) ہندستان میں مسلمان فاتح تھے اس لیے اسلام کا ہندی دیو مالا سے متاثر ہونا بے فتنی ہے۔

(6) انڈی کا حکایت غیر محدود ہے اور بے مثل۔ دیوی دیوتا کائنات سے پیدا ہوتے ہیں لہذا ان کی طاقت محدود ہے۔

(7) یہ کہا جاتا ہے کہ بیشتر ہندو ہی مسلمان ہوئے اس لیے دیو مالا کا شعور بھی ان میں برقرار رہا۔ لیکن

”تبدیلی مذہب انقطاع روایت ہے۔“

(8) اسلام نے تحسینی مابھالوجی کے بجائے تصوراتی مابھالوجی کو تخلیق کیا ہے۔

(9) مگھنشیام۔ جو پتھر اور کالی کی طرف جانا محمد انحراف کے سوا اور کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ (96)

وغیرہ وغیرہ..... ان خیالات کی جذباتی قدر کا احترام کرنا چاہیے۔ لیکن ان کی بنیادیں ظاہر ہے کہ بہت کمزور ہیں، اور یہ ساری خرابی اس لیے پیدا ہوئی ہے کہ ایک تو تہذیبی روایت اور مذہبی روایت کو ایک دوسرے کے عین مترادف سمجھ لیا گیا ہے، اور دوسرے یہ کہ شعری طریق کار اور تخلیقی اظہار و عمل کے تقاضوں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

تمثال طرازی بھی ایک نوع کی تحسینی فکر ہے جس کی مثالیں کلام پاک سے لے کر صوفیا کے لطفوفاات اور راسخ العقیدہ مسلمان ادیبوں کی تحریروں تک، بکثرت بکھری ہوئی ہیں۔ اس کے علاوہ دنیا کے تمام بڑے مذاہب میں کسی ایک کے بارے میں بھی یہ خوش گمانی کہ اس کی بنیادیں سر تا سر منطق پر قائم ہیں، فی الحقیقت مذہب کی روح اور مذہبی تجربے کی بیکرانی سے انکار اور بے خبری ہے۔ جہاں تک تصوراتی مابھالوجی کا تعلق ہے، اس سلسلے میں بھی طوفان لوح، آتش نمرود، عصائے موسیٰ، اصحاب لیل، جنت و دوزخ، فرشتے اور شیطان وغیرہ کو صرف تھوڑا ماننا اور یونانی یا ہندوستانی دیو مالا کے واقعات اور کرداروں کو یک سطحی حقیقت تک محدود سمجھنا، مہمل صدائقوں کے تجربے میں نظر کے متغادز او بے اختیار کرنے یا دوسرے معیاروں سے کام لینے کی جانب دارانہ کاوش ہے۔

نئی شاعری میں ہندوستانی یا یونانی دیو مالا کی علامتوں یا ہندوستانی فکر و فلسفہ کی وساطت سے مذہبی تجربوں اور رویوں کا اظہار، لازمی طور پر کسی ایک عقیدے کی نفی اور دوسرے کا اثبات نہیں ہے۔ اقبال کی شاعری میں ہندو اوتاروں، سنتوں اور خاک وطن کے ذرے ذرے میں چھپے ہوئے ذکر اور ”خدایا فرشتوں سے تسخّر“ کی نوعیت سے عدم واقفیت کی تقریباً اسی لہر نے سید دیدار علی شاہ کو اقبال پر کفر کا فتویٰ عائد کرنے کی ترغیب دی تھی۔ جیلائی کامران نے بھی اس رمز کو نظر انداز کر دیا کہ تخلیقی تجربے کے حدود و حتمات مذہبی عقیدے کے پابند نہیں ہوتے، اور ادب میں ہر تجربہ، وہ مذہبی ہو یا غیر مذہبی، اگر تخلیقی تجربہ نہیں بن سکتا تو شاعری کی تخلیق محال ہوگی۔ نجوم کی اصطلاحیں متقدمین کے یہاں (خصوصاً تصاند میں) اللہ کے عالم الغیب ہونے پر ایمان سے دوری کی شہادت نہیں ہیں۔ عیشِ خفی نے سند باد بھی لکھی، سیار گاہ بھی اور صلصلۃ الجرس بھی۔ یہ فکر کا تعاضد نہیں بلکہ تخلیقی فکر کے اظہار اور شاعر کے احساس و تخیل کی فنی مجبوری اور بدلتی ہوئی لہروں کی مختلف صورتیں ہیں۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی احاطہ بندی کا مقصد یہ نہیں کہ شاعر اپنے موروثی یا ذاتی عقائد کو مستحضر اور شعر کے سانچوں میں محفوظ و محصور کر دے یا مختلف العقیدہ معاشرے میں اپنی مذہبی شناخت کا نشان سب پر عیاں کر دے۔ اس لیے مذہبی فکر سے مربوط شاعری بھی صرف مذہبی شاعری نہیں ہے نہ ہی شعر میں مذہبی طرز احساس کا انکشاف ان طریقوں سے ہوا ہے جس طرح نثر میں ہوتا ہے۔ عادل منصور نے ”قلم اٹھالیے گئے“ کے ساتھ ساتھ ”مشرقی صبح درخشاں ہو مقام محمود“ میں بیعت کے لیے دست ذکر کی ایک موجودگی کا بھی ذکر کیا اور تہوک کی صداؤں پر بھی کان لگائے۔ (تہوک آواز دے رہا ہے) یا یہ مثالیں:-

یہ وہ راہیں ہیں جہاں اندھی تمازت کا وبال

باد پائی کے لیے حیلہٗ نایاب میں ہے

یہ وہ راہیں ہیں جہاں گر کے نہ اٹھنا ہی رہا عین حیات

یہ وہ راہیں ہیں کہ ہر خم میں کہانی ہے

تو ہر ذرے میں بات

یہ وہ راہیں ہیں جو منزل نہیں

منزل سے مگر کم بھی نہیں

یہ وہ راہیں ہیں جو سر تا پہ جرم جاتی ہیں

اور ان میں دمِ رم بھی نہیں

یہ وہ راہیں ہیں جو کبھے سے پلٹ آتی ہیں

یثرب کو نکل جاتی ہیں
اور ان میں کوئی بچ، کوئی غم بھی نہیں

(مختار صدیقی: کوئی ایسی طرز طواف)

سبل زماں پہ کشتی مکاں ہے ظاہر بہاؤ باطن جمود
کھینچنے خرد کی جھنجھلاہٹوں نے دشت عدم میں پائے وجود
مشکل ہے نیک و بد کی تمیز گنڈھوئے ہیں ایسے حدود
نیلے سمندری پانیوں پہ چھایا ہو جیسے چرخ کبود
آب رواں پہ مثل حباب تہذیب نو کی نام و نمود
تہذیب نو ہے ایسا چراغ جس کو ملا ہے فانوس دود
چھوٹا ہے علم سرخ و ماہ لیکن ہے دور اصل شہود
ایماں نہ ہو تو مشق حساب تحقیق عالم ہست و بود
مذت کے بعد مدت کے بعد پیشانیوں میں ترپے تجود
ہوتے گئے تھے ہم تم سے دور اور کتنی دور تم پر درود
ٹوٹے ہوئے ہیں سارے قیود لب پر تہہارا آیا ہے نام
خیر الائمہ تم پر درود تم پر صلوة تم پر سلام

(عمیق حقی: سلسلۃ الجرس)

جن کے اسلامی انسلالات بہت روشن ہیں اور رسول اللہ صلعم سے والہانہ عقیدت کا اظہار بہت واضح، یہ مثالیں
نہ مذہبی علیحدگی پسندی کی مظہر ہیں، نہ ان سے مختار صدیقی کے نقد ان عقیدہ (قریہ ویران، اب دل و دیدہ بیاباں)
یا عمیق حقی کے دیوالا کی طرز احساس کی نفی ہوتی ہے۔ نئی شاعری میں مذہبی فکر کی نوعیت کے سلسلے میں یہ وضاحت
پہلے ہی کر دی گئی تھی کہ نئی مذہبیت تشکیک کے اجتماعی میلان اور وجود کی ذاتی دہشت و احساس جرم کے کطن سے
نمودار ہوئی ہے، اور یہ شاعری ان معنوں میں مذہبی شاعری نہیں ہے جن کا اطلاق انیس کے مرثیوں یا تسکی داس کی
رامائن یا نائیک کے جب جی پر ہوتا ہے۔ یہ نئی حسیّت کے سفر کی صرف ایک سمت ہے۔ اس کی کلیت کا مکمل شعری
اظہار نہیں ہے۔ یہ نئے شاعر کے ذاتی تجربوں اور حسی و جذباتی واردات کے مختلف لمحوں اور منزلوں کا نشان ہے۔
یہ معاصر عہد کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں کے ایک بعد کی ترجمانی ہے۔ یہ مادہ پرست معاشرے کے روحانی افلاس
اور فکری عدم توازن کے خلاف رنج اور غصے کی ایک لہر ہے اور فرد کی بے چارگی و بے بھری کے ادراک کی ایک

صورت۔ اس طرح نئی مذہبیت کا سر اٹائے واحد اور اتائے بسیط دونوں کے مسائل سے جڑا ہوا ہے اور نئے انسان کے ذاتی تجربے اور عصری ماحول کے ساتھ انسان کی ازلی اور ابدی الجھنوں اور پیچیدگیوں سے بھی مربوط ہے۔

حالی اور آزاد سے ترقی پسند شعرا تک اردو کی شعری روایت یا تو ”جدید“ کے تاریخی تصور کی تابع رہی، یا سماجی تصور کی۔ تاریخ اور سماج دونوں کا فرو سے تقاضہ یہ رہا کہ وہ اجتماعی مقاصد کے حصول میں اپنے وقت اور ماحول کے عمل اور جدوجہد کا ساتھ دے۔ یہ مقاصد ایک مخصوص اخلاقیات کے پابند رہے۔ چنانچہ حالی اور آزاد کی جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری، دونوں کا مطمح نظر یہ رہا کہ انسان ایک تعمیقی استعارہ بن جائے اور اپنی انفرادیت کو ان اخلاقی، معاشرتی، سیاسی اور اقتصادی قدروں میں مدغم کر دے جن پر ایک بہتر سماج کی تشکیل و تعمیر کا انحصار تھا۔ مختصر ا یہ مطالبات وجود پر جوہر کے تفوق اور تسلط کے قیام سے عبارت تھے، چنانچہ ان سے وابستہ افکار و اقدار کا تحریک غیر ذات سے ذات کی سمت میں ہوتا رہا۔ ان مقاصد کی رفعت و برگزیدگی مسلم ہے، تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ یہ اجتماعی فلاح کی خاطر انفرادی آزادی کے خاتمے کی ایک سوچی سمجھی کوشش تھی۔ اس کوشش نے فرو سے قطع نظر، اس کے تخلیقی اور جمالیاتی اظہار کو بھی ایک اکہ کار بنا دیا۔ یہی وجہ ہے کہ حالی اور آزاد کی اصلاحی نظمیں اور غزلیں یا ترقی پسند شعرا کی وہ منظومات جو اشتراکی حقیقت نگاری کے معیاروں اور حدود سے تجاوز نہیں کرتیں، ان میں فرد سماجی قوتوں کا مطمح ہے، پس سماج کے بے چہرہ ہجوم میں گم، اور اس کا صیغہ اظہار ان شرائط سے گراں بار ہے جو سماجی مقاصد و ضروریات نے اس پر عائد کی تھیں۔ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کے پہلے اور چوتھے باب کے مباحث میں ان مسائل کے ہر پہلو کا جائزہ بالتفصیل لیا جا چکا ہے۔ یہاں صرف اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ حالی یا آزاد یا ترقی پسند شعرا سبھی نے اپنی شاعری کو بیرونی ہدایات کا پابند بنانے کی کوشش کی اور ہر چند ان ہدایات کو انھوں نے (حتی الوسع) ذاتی رضامندی کے ساتھ قبول کیا اور اس طرح انھیں اپنی ذات کے تقاضوں میں شامل بھی کر لیا، لیکن اس قبولیت کی بنیاد ان کی ذات کے بعض، تاثر عناصر کی نفی پر قائم تھی۔ اسی لیے انھوں نے جن نئے خیالات کی ترجمانی کی، ان کا پہلا رشتہ ان کی سماجی ضرورتوں سے تھا اور ان ضرورتوں کی کامرانی کا دار و مدار اس بات پر تھا کہ وہ اپنے عہد کی پیچیدہ صورت حال، باہم متصادم میلانات اور اپنے وجود کی باطنی آویزش و پیکار کو نظر انداز کر کے ان ضرورتوں کی افادیت پر ایمان لائیں۔ اس طرح ان کا شعور، افادہ و مقصد اور منصوبہ بندی کے سماجی تصورات سے مغلوب ہو کر اپنی انفرادیت کھو بیٹھا اور وہ دوسروں کے حوالے سے سوچنے کے عادی ہو گئے، بیسویں صدی کے مخصوص سیاسی اور تہذیبی حالات نے منظم مذہب، منظم معاشرے، منظم نظریے اور منظم اقدار و اسالیب زیست، ان سب کو فرد کی نگاہ میں مفلوک بنا دیا۔ یہاں سماجی قوتوں پر آنکھ بند کر کے ایمان لانے والوں کا ذکر نہیں، لیکن وہ لوگ جو اجتماعی زندگی کے جبر کے باوجود اپنی بصیرت اور اپنے شعور کی وساطت سے حقائق

کو سمجھنے اور دیکھنے کی استطاعت رکھتے تھے، یہ محسوس کرنے لگے کہ معاصر عہد نے انفرادیت کے تحفظ اور بقا کی راہیں براہِ اعتبار سے سدود کر دی ہیں۔ اشتراکی معاشروں میں فرد غائب ہوتا جا رہا ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی فرد کو ختم کرنے کے درپے ہے اور عصری تمدن میں معاشرتی اقتدار، ترغیبات اور اشتہارات کی یورش میں فرد کے لیے ذاتی سطح پر سوچنا یا عمل کرنا دشوار ہے۔ اخلاقی انسان، سماجی انسان، سیاسی انسان، مذہبی انسان، علامتیں ہیں یا محسوس حقیقتوں کی تجزیہ کی شکلیں۔ فرد ایک بڑی اور بااثر سماجی مشین کا پرزہ ہے۔ اس کی جذباتی، نفسیاتی اور ذہنی انجمنوں کے جوئل سماجی زندگی فراہم کرتی ہے، وہ ان انجمنوں کو دور نہیں کر پاتے کیونکہ ہر فرد اپنی جگہ پر ایک منفرد عضوی، نفسیاتی اور جذباتی وحدت ہے، کوئی شے نہیں جسے معروضی طریقے سے ایک ہی آزمودہ نسخے کے مطابق مطمئن اور درست کیا جاسکے۔ وہ ہر تجربے کو اپنے وجود کے حوالے سے جھیلتا ہے اور ہر تجربے کی نوعیت اس کے لیے ذاتی ہوتی ہے، اس امتیاز کے بغیر کہ وہ تجربہ اجتماعی بھی ہے یا صرف ذاتی۔ اسی لیے بیشتر، جو دی مفکروں کے یہاں سائنس کی جانب سے اندیشوں کا شدید احساس ملتا ہے کیونکہ سائنس ایک وقت میں سب کے لیے کم و بیش یکساں دہیثیت رکھتی ہے۔ سائنس کے مقابلے میں مذہب سے وابستگی پر بعض جو دی مفکروں نے اسی لیے زور دیا ہے کہ مذہب سے فرد کا رشتہ انفرادی بھی ہو سکتا ہے۔ نئی شاعری میں مذہبیت کے میلان کو جو دیت اور جدیدیت کے درمیان اس اعتبار سے ایک مشترک قدر کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ وضاحت کے لیے چند مثالیں دیکھیے:-

خود اپنا تماشا ہوں

بے جرم و خطا میرم تو نازِ ہاں کر دی

افسانہ حاضری تقدیر خطا میری

اس لوح و قلم کی کیا قسمت ہے سزا میری

اے پردہ در پردہ ظاہر ہے نقا میری

کس کس کو بتاؤں میں

تو بندہ غریب را در خاک نہاں کر دی

(جیلانی کا مرقع: دعا)

بلندیوں کی طرف بلاتا ہے آج کوئی

یہ دھوپ سائے کے ساتھ ہوگی

ہوا میں ہنستا نشان دیکھو

یہ اڑتے پرچم کی شان دیکھو

ابھی ابھی قافلہ گیا ہے
 تھوک آواز دے رہا ہے
 میں اپنے گھوڑے کی باگ موزوں
 میں اپنے گھر کی طرف نہ جاؤں

(عادل منصور: ایک نظم)

اپنا ہی دھڑ، مظلوم ہوں میں
 زندگی ہے مرے خالق کی تسنا کا شہود
 کہیں وہ نور شجر ہے کہیں نار نمرود
 کہیں فاران پہ معراج کی خلوت کا وجود

(یوسف ظفر: ہفت خواں)

یہ فکر ذاتی ہے اور کرتے گار کے لفظوں میں وجود سے فرد کے دائمی تعلق کا اثبات۔ ان مثالوں میں فرد مسائل سے ذاتی تعلق کے تناظر میں سوچتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ نقطہ کے نزدیک ذاتی تناظر اور اجتماعی یا غیر شخصی تناظر کا فرق فرد اور اس کے ماحول کے باہمی روابط کی تعیین میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ ذاتی تناظر کے بغیر فرد اپنی اہمیت اور مقدر کو سمجھنے میں ہمیشہ ناکام رہے گا اور اس کی فکر ایک اجتماعی مسئلے کی ترجمان محض بن کر رہ جائے گی۔ ان اقتباسات میں اس امید کی بازگشت بھی واضح ہے جسے مارسل نے فنا کی گہرائیوں سے فرد کو نکالنے کا ذریعہ قرار دیا تھا۔

ہندستان میں جدید دور کے آغاز سے ترقی پسند تحریک کی ابتدا اور عروج تک، اقبال کے استثنائے ساتھ، کم و بیش اُن تمام شعرا نے جو زندگی کے بدلتے ہوئے زاویوں اور مسائل کے تناظر میں انسانی تجربوں کی نوعیت و حقیقت تک رسائی کے لیے کوشاں تھے، فرد کے قومی، سیاسی، تہذیبی، اقتصادی اور سماجی ماحول سے وابستہ سوالات کا جائزہ لینے پر اکتفا کیا۔ اقبال نے خودی اور عرفان ذات کے مسئلے کو ”موضوع“ بنایا بھی تو ایک مثالی انسان کے تصور کی ترویج کے لیے، چنانچہ فرد کی حقیقت حال سے زیادہ اُن کی توجہ اس کے امکانات اور مخفی قوتوں پر مرکوز رہی۔ نقطہ سے مراد پوچھتی، سائر اور کامیونک، وجودی فکر کے سفر کا جو تجربہ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں پیش کیا جا چکا ہے، اس کی روشنی میں وجودیت کے مختلف اصول و افکار سامنے آتے ہیں۔ لیکن اختلافات کے باوجود تمام وجودی مفکر ایک نقطے پر متحد دکھائی دیتے ہیں، یعنی عین یا جوہر پر وجود کی برتری نیز انفرادی آزادی کا تحفظ۔ دوسرے الفاظ میں، وجودیت کے تمام میکانیات کی اساس انسانی وجود کی صورت حال پر قائم ہے اور یہی بات اسے معاصر عہد کے اہم ترین فلسفیانہ تہذیب کی حیثیت دیتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور اہم پہلو، جس کی جانب اس سے

پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ جودیت کے مفردوں میں بیشتر خود ادیب تھے یا یہ کہ ان کی فکر کا آہنگ اور مزاج ادب کی نفعیات سے ممانعت کے کئی پہلو رکھتا تھا۔ وجودیت کی طرح جدیدیت بھی انسانی صورت حال کو اپنا مرکز نظر بناتی ہے، اس امتیاز سے لائق ہو کر کہ حال کی حقیقت میں کون سا عنصر ماضی سے منسلک ہے اور کس کی تردید و تسخیر مستقبل کی تعمیر کے لیے ضروری ہوگی۔ حال گزیر یا ہے چنانچہ غیر معین اور ماضی کا وہ حصہ جو حال میں آمیز ہو چکا ہے، اُس کا تعین ابھی ممکن بھی نہیں۔ اسی لیے نیاز بن اور اک کا جو پیرایہ تیار کرتا ہے اس میں بیک وقت ایسے عناصر کا عمل و عمل نظر آتا ہے جو بظاہر ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ صورت حال کی یہی پیچیدگی انسانی وجود کی پیچیدگی کا پتہ دیتی ہے۔ نیا شاعر فرد کو اس کی بشریت کے تمام حدود کے ساتھ قبول کرتا ہے، اور اشیاء و مظاہر سے اس کے رشتوں کی تفہیم میں فرد کو محض ایک تجربہ یا علامت کی شکل میں نہیں دیکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فرد کی شخصیت کا اظہار کسی تصور کا نہیں بلکہ فرد کے شدید جذباتی اور نفسیاتی رد عمل کا اظہار ہے، جس کے اسباب اجتماعی اور آفاقی بھی ہیں اور ذاتی بھی۔ نیا شاعر جب جدید شہروں کی بیابانی کا ذکر کرتا ہے تو اپنے آفاقی ادراک کو شعر کی زبان دیتا ہے اور جب بے نام الجھنوں، اندیشوں، خواہشوں اور نارسائیوں کا اظہار کرتا ہے تو دراصل اپنے ننھے ننھے دکھوں اور واردات کے تناظر میں، اپنی ذات کو ایک معروضی تجربے کے طور پر دیکھتا ہے۔ اپنے آپ سے بیزاری، نا آسودگی، خوف اور احساس جرم یا ایک تھک و آرمیز نفرت کے اظہار کا سبب یہی معروضیت ہے، جو اپنی ذات کو کسی نفس کی طرح دن کے ہنگاموں میں ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی دیکھتی ہے اور رات کی تنہائیوں میں خود کو پھر سے مجتمع کرتی ہے، آنے والی صبح کے ساتھ دوبارہ بکھر جانے کے لیے۔ صورت حال کے ادراک پر مکمل توجہ اور ارتکاز کو کرتی پسند حلقوں میں مرینا نند اخلیت پسندی یا دروں بینی اور گھٹن سے بھی تعبیر کیا گیا، اور ناپستی سے بھی۔ لیکن اس سلسلے میں یہ حقیقت نظر انداز کر دی گئی کہ نئی شاعری فرد کے تجربوں کو ہمیشہ بیرونی دنیا سے اس کے رشتے کے پس منظر میں دیکھتی ہے، اور بیرون و اندرون کے ازلی اتصال کو (جس کی ایک شکل تصادم بھی ہے) کبھی مسترد نہیں کرتی۔ نیا شاعر فرد کے تجربوں کی ہیئت کا تعین اس کے انفرادی رد عمل کی بنیاد پر کرتا ہے اور پھر اس کے حوالے سے اس کے خارج پر نگاہ ڈالتا ہے:

چہروں کی دھند بجھنے لگی چار سو ظفر

(ظفر اقبال)

رنگ ہوائے شام کچھ ایسا ہی زرد ہے

سائے پھر سائے ہیں ڈھل جائیں گے یہ سورج کے ساتھ

(شہریار)

یہ حقیقت تلخ ہے لیکن اسے سوچو ذرا

جان لیو اسی سہی ہے تو نظارہ دلچسپ
اور کچھ دیر یہ کشتی نہ بھنور سے نکلے
(عدیم ہاشمی)

میں نے چاہا آنے والے وقت کا اک عکس دیکھوں
بیکراں ہوتے ہوئے لمحے کا منظر سامنے تھا
(بائی)

شہر اور سورج کی اس برسوں پرانی جنگ کا انجام
گہری خامشی شام کی دہلیز پر سب کو سسکتا چھوڑ کر
وہ اندھیرے غار میں اب چھپ گیا ہے

(سلیم الرحمن: شہر اور سورج)

ان تمام مثالوں میں حقیقت کے مراکز ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی، لیکن تجربے کی ہیئت کا تعین ذاتی تاثر اور رد عمل کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ نئی شاعری کا یہی پہلو جدیدیت کو ایک اجتماعی مظہر یا آفاق گیر میلان کی حیثیت دینے کے باوجود اسے مسلک یا کتبہ نہیں بنے دیتا۔ بیرونی دنیا کی حقیقتیں یکساں ہیں اور ان سے افراد کے رشتے بھی مماثل، لیکن ان رشتوں کا انفرادی تاثر ہر فرد کے تجربے کی نوعیت تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی معین نظریے یا دستور العمل کے تحت ان تجربات کی پیچیدگیوں کا حل دریافت کرنا ممکن نہیں۔ ایک ہی عہد کے آشوب اور صورت حال کی المناکی کا احساس ایک فرد کو مذہب کی طرف لے جاتا ہے تو دوسرے کو لاد مذہبیت کی طرف۔ ایک روایت کے تسلسل کو قبول کرتا ہے تو دوسرا اس کی نفی کو۔ ایک دیوالائی علامتوں اور محصور فائدہ طرز احساس سے ربط قائم کرتا ہے تو دوسرا سانسٹی شعور اور نئے علوم۔۔۔ بنیادی شرط تجربے کی صداقت اور اس کا ذاتی تاثر ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تجربے کی صداقت اور ذاتی تاثر کے اظہار کی مثالیں متحدہ مین سے تا حال ہر اس شاعر کے کلام میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں جس نے صرف اٹھائی ہوئی زمینوں کو اپنی بصیرت کی جولاں گاہ نہ بنایا ہو چنانچہ کسی نہ کسی سطح پر وجودی فکر کا عمل دخل میر و غالب کے یہاں بھی مل جائے گا۔ متحدہ مین سے قطع نظر، ترقی پسند شعرا کے یہاں بھی ایک نوع کی وجودیت کا سراغ ملتا ہے، بلکہ ہر برٹ ریڈ کے خیال میں تو (پہلے بھی اس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے) مارکس کے پیروؤں سے زیادہ وجودی کوئی ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ ان کی فکر کا پہلا اور آخری نقطہ انسان کے ارضی رشتوں کا اثبات اور اس کے ”حقیقی“ مسائل کا شعور ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نظریہ اس اعتبار سے قطعاً بنیاد ہے کہ مارکسی مفکر یا ادیب اتائے بسیط کا کیا ذکر، وجود کو بھی بہر رنگ اس جوہر کا تابع بتاتے ہیں جو مکمل نہیں اور جس کے رشتے صرف مادی ہیں، پھر ایک منظم معاشرے کے نصب العین تک رسائی میں جو حقیقت سب سے بڑی رکاوٹ بن سکتی ہے وہ انفرادی آزادی کا احساس ہے۔ اس لیے مارکس کے پیروؤں کی

وجودیت، زیادہ سے زیادہ سارتر کی نئی انسان دوستی کے تصور سے قریب لائی جاسکتی ہے، اور جہاں تک سارتر کی وجودی فکر کا تعلق ہے وہ اپنی نیک اندیشیوں کے باوجود اپنے اندرونی تضادات کے سبب، نئی حسیّت کے غالی ترجمانوں لیے قابل قبول نہیں ہو سکی۔ فیض کے نزدیک ان کی شاعری میں واحد مشکل کے صینے سے شعوری گریز کا سبب یہ تھا کہ وہ ہمیشہ رواد جہاں کے بیان اور اجتماعی درد کی صدا بندی کو اپنا مقصود سمجھتے رہے۔ یا ٹیکور کی اصطلاح میں ”ان کی سخت کینٹیلی“ کو اتار کر ماسوائے ذات کے مسائل و معاملات کی طرف پوری توجہ، اشتراک حقیقت نگاری کا اصل الاصول رہی۔ اسی طرح غالب جب یہ کہتے ہیں کہ

باز بچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

تو ان کی ذات کے اثبات کے باوجود یہ تاثر مترشح ہوتا ہے کہ ہستی کی رزم گاہ میں ان کی حیثیت ایک تجربے کا راور پختہ ذہن تماشا کی کی ہے۔ یہ تماشا کی اپنے منصب سے آگاہ اور زندگی کے ہر مظہر سے باخبر ہے۔ چنانچہ روز و شب کے تماشے کی بے بضاعتی اپنی ذات پر اس کے اعتماد کو مستحکم تر کر دیتی ہے۔ وہ موجودات سے اپنی جذباتی لائقیت کو گوارا بنالیتا ہے اور اسے ایک الیاتی تجربے میں مشکل ہونے سے باز رکھتا ہے۔ متصوفا نہ شاعری میں بھی وجودی فکر کے عناصر کی نوعیت، پایان کار نشاٹ آفریں ہو جاتی ہے، کیونکہ ہر پیرایہ بجز اس کا اول و آخر وصل ہے اور زندگی کے تمام ہنگامے ایک ہی ازلی اور ابدی حقیقت کے جلوے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں وجود نہ تو صرف اقتصادی حقیقت ہے نہ کسی معین اخلاقی جوہر کی علامت۔ نئے انسان کے ساتھ اس کے تہذیبی، معاشرتی، جذباتی، مادی، نفسیاتی اور ذاتی غرضے کہ تمام مسائل وابستہ ہیں، چنانچہ نئی شاعری میں فرد اگر تماشا کی کی شکل میں بھی سامنے آتا ہے تو اسی طرح کہ اس کی ذات بھی نظر آنے والے تماشے کا ایک حصہ ہوتی ہے:-

چلو میں بھی تماشا کی ہوں خود اپنے جہنم کا

مری دنیا تماشا ہے

میں اپنے سامنے خود کو پتھر پکلتا دیکھ سکتا ہوں

(فاضل سیم بکتن)

میں اپنے گھاؤ گمن رہا ہوں

آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آگئے

خون کا دباؤ اور کم ہوا

نحیف جسم پر کسی کے ناخنوں کے آڑے ترچھے نقش

جنگ کا اٹھے

لبوں پہ لکھنؤ کی برف جم گئی
طویل ہچکیوں کا ایک سلسلہ فضا میں ہے
لبوں کی بوہوا میں ہے۔

(شہر یار: اپنی یاد میں)

مری سیرایوں میں تعلق ہے
کہ میں دریا ہوں لیکن ریت کا ہوں
مری جانب کوئی آئے تو پوچھوں
نشان راہ ہوں منزل ہوں کیا ہوں
کسی کا وعدہ فردا نہیں میں
تو کیوں فردا پہ ملتا جا رہا ہوں

(ستیم احمد)

میں اپنے پاؤں کا کاشا میں اپنے غم کا اسیر
مثال سب گراں راستے میں بیٹھا ہوں

(محسن احسان)

سنا ہے زندہ ہوں حرم۔ ہوس کا بندہ ہوں
ہزار پہلے محبت گزار میں بھی تھا
مجھے گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے
و گر نہ پارسا و دیندار میں بھی تھا
مجھے عزیز تھا ہر ڈوبتا ہوا منظر
غرض کہ ایک زوال آشکار میں بھی تھا

(سائق فاروقی)

مجھے گرتا ہے تو میں اپنے ہی قدموں پہ گروں
جس طرح سایہ دیوار پہ دیوار گرے

(کلیب جلالی)

ان اشعار کو صرف یہ بات ذاتی تجربہ نہیں بناتی کہ ان میں واحد شکلم کے صیغے کا استعمال کیا گیا ہے اور ہر تجربے کا اظہار ”میں“ کے حوالے سے ہوا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ان میں تلاش کا مرکز اپنی ذات نہیں بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے اپنی حقیقت و مفہوم کی جستجو ہے، ایک شدید ذہنی اور نفسیاتی خلا کا احساس جو ہر تجربے کو معاصر عہد کی بے روح زندگی کے آشوب سے جوڑ دیتا ہے۔ یہ دراصل اپنے وجود کی دہشت کا اظہار ہے جو جوہم میں اپنی تنہائی اور اجتماعی دوڑ میں اپنی گمشدگی کے احساس کی پیدا کردہ ہے یا کرتے گار کے الفاظ میں ایک ”مناقض عہد“ کی لا حاصل نمود و نمائش کا کرب، کیونکہ دیاریت سے بھرے ہوئے ہیں اور سیرایاں تعقلی سے چرہ اپنی ہی ذات راستے کا بھربن گئی ہے۔ گناہ میں اپنا سراغ ملتا ہے۔ ”غیر“ (Other) جہت میں اس لیے دوسروں کی پرستش سے تنگ آ کر ہر پیشانی اپنے وجود کو اپنے ہی قدموں میں گرا دینا چاہتی ہے اور اپنی نفی میں اثبات کے پہلو ڈھونڈتی ہے یا، جیسا کہ کامیو نے کہا تھا، جب زندگی میں معنی کی ہر جستجو ناکام ثابت ہو اس وقت موت ہی اس جستجو کا آخری وسیلہ نظر آتی ہے۔

مصنعتی عہد کی یہ کاسٹیک نے اجتماعی ذمے داریوں کا جو بار فرد کے کاندھوں پر ڈالا ہے اس کے نتائج سے وہ جذباتی طور پر آسودہ نہیں ہوتا۔ مذہبی وجودیت نے، اسی لیے تعقل کو ہمیشہ شے کی نظر سے دیکھا۔ دوسری طرف اجتماعی مطالبات کے شور میں فرد کو اپنی انفرادیت (وجود) کے تحفظ کی صورتیں رفتہ رفتہ غائب ہوتی ہوئی دکھائی دیں۔ نتیجہً اس نے اجتماعی زندگی کی ہر حقیقت سے انکار میں اپنے اثبات کا واحد راستہ دریافت کیا۔ نئی شاعری میں، مقصد بیزاری یا مردم گزیدگی کا بظاہر انفعالی رویہ ذات کے ضیاع کے اسی اندوہناک تجربے سے مربوط ہے۔ کرتے گار نے عقلیت کے سماجی نظام اور کلیسا کے اقتدار کو اس لیے تنقید کا ہدف بنایا تھا کہ اس نظام اور اقتدار کا دار و مدار افراد جنوں کی نفی کے ایک ریاکارانہ عمل پر ہے..... یہ طرز فکر رومانی نہیں بلکہ دراصل رومانیت کی عینیت کا ابطال اور ان کی حقیقت کا اعتراف ہے، کیونکہ نئے انسان پر یہ چٹائی پوری طرح روشن ہو چکی ہے کہ اسے خدا کے بغیر یا کسی بھی بیرونی طاقت کے سہارے سے محروم ہو کر زندگی کی آزمائشوں سے گزرنا ہے اور ہر قہصے میں آزادانہ فیصلے کا بار اٹھانا ہے۔ اجتماعی فیصلے اس لیے کارآمد نہیں ہو سکتے کہ فرد کی مجلسیں اور اس کا مخصوص نظام جذبات اسے مستلمات سے انکار و انحراف پر آمادہ کرتا ہے۔ علی الخصوص ذاتی بحران یا موت کے خوف کی فضا میں، وہ کسی ایسے حل کو قبول کرنے پر خود کو تیار نہیں پاتا جو صرف عقلی اور منطقی ہو اور اس کے حسی و جذباتی ارتعاش کو متاثر کرنے سے قاصر۔ اس عالم میں محض تجریدی انداز میں غور کرنا اس کے لیے ممکن نہیں ہوتا اور جب وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنے مسائل پر نظر ڈالتا ہے تو اس کی نفسیاتی مجبوریاں اور جذباتی تحفظات بھی اس کے شعور کے ہر کاب ہو تے ہیں۔ پھر وہ یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ

ایک اگر میں سچا ہوتا
میری اس دنیا میں جتنے قرینے سجے ہوئے ہیں
ان کی جگہ بے ترتیبی سے پڑے ہوئے کچھ ٹکڑے ہوتے
میرے جسم کے ٹکڑے کالے جھوٹ کے اس چلنے آ رہے کے نیچے
اسنے بڑے نظام سے میری اک نیکی ٹکڑا سکتی تھی
ایک اگر میں سچا ہوتا

(مجید امجد: فرد)

مطلب یہ ہوا کہ اگر وہ اجتماعی فیصلوں کے مقابلے میں اپنے ذاتی فیصلے کو بروئے کار لائے تو نتیجہ وجود کی قربانی ہے۔ اجتماعی فیصلوں کی اطاعت میں بھی اپنا زیاں ہے اور ان سے انکار میں بھی اذیت۔ چنانچہ بے بسی اور لا چاری کا احساس اس کے تجربے کو ایک المیاتی جہت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں ذاتی یا اجتماعی صورت حال کے ادراک کی بیشتر تصویریں غم آلود ہیں۔ مختار صدیقی کی نظم ”اب دل دویدہ میاں ہیں.....“ ماضی اور حال دونوں کے تناظر میں ایک فرد کے تجربے کا احاطہ کرتی ہے۔ ماضی خراب ہے اور مستقبل مشکوک۔ لیکن فرد کو ان دونوں سے منفرد نہیں کیونکہ ماضی بھی حال کے احساس کا حصہ بن گیا ہے اور حال کا مرکز و محور، اس کے لیے صرف اس کی ذات ہے جس میں ایک تیسری جہت کا اضافہ بھی ہو جاتا ہے، یعنی اس کے آئندہ تجربے جن کے لیے زمین تیار کرنے کی مجبوری حال کے سر ہے (جس میں ماضی بھی شامل ہے۔) لہذا ایک خرابے سے دوسرے خرابے تک وہ خود کو ایک افسردہ سماں حقیقت کی شکل میں زندہ و پائندہ دیکھتا ہے:-

اب زماں اور مکاں ایک ہوئے اور میں ہوں
کیوں ہوں ماضی سے پشیمان بھی شرمندہ بھی میں
بیم آئندہ، غم حال، پشیمانی دوش
سب محبات جو اٹھتے ہیں تو پھر کیوں نہ کہوں
اپنی صدیوں کی طرح زندہ و پائندہ بھی میں
محور حال بھی میں ہی تو ہوں۔ اور جاوے آئندہ بھی میں

وہ ماضی سے پشیمان ہے اور مستقبل سے خوفزدہ اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ جس ماضی نے اس کے حال کی صورت گری کی، اب اسی کا پروردہ حال اس کے مستقبل کی تشکیل کر رہا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کی صورت گری کے اس معیار کا تعین اس کے اجتماعی فیصلوں کا تابع تھا اور ہے، لیکن اس سے وابستہ معویتیں اس کا انفرادی تجربہ

ہیں۔ مستقبل ماضی سے خطاب کرتا ہے:-

تو وہی حال ہے۔ جو آ کے گیا۔ رک نہ سکا
میں وہی ہوں کہ کبھی آجوسکوں۔ حال بنوں
حال کے دونوں ہی محتاج ہیں تو بھی میں بھی
حال بن تو ہے جو انسانہ تو میں ہوں افسوں

حقیقت صرف حال ہے اور اس حقیقت میں آمیز ہوئے بغیر ماضی و مستقبل کی حیثیت افسانہ و افسوں سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعض افراد کے لیے منظم عقیدے اور سیاسی نظریے کی پناہ حال کی انسان کی کے احساس سے نجات کا ذریعہ ہوتی ہے۔ جب حقیقتیں تلخ ہو جائیں اس وقت انسانہ و افسوں میں پریشانی خاطر کا علاج ڈھونڈنا انسان کا ایک معصومانہ مشغلہ ہے۔ اس طرح زندگی خود فریبوں کا ایک طویل سلسلہ بن جاتی ہے اور انسان حال کے بجائے مستقبل میں زندگی گزارنے لگتا ہے۔ نئی حسرت اگر کوئی مذہبی رویہ اختیار کرتی ہے تب بھی حال کی حقیقت اور شعور سے صرف نظر نہیں کرتی، اور جذباتی اشتہاد کے ذریعہ مادرانی حقیقتوں کو بھی حال کی حقیقت کا حصہ بنا لیتی ہے۔ لیکن کسی بھی صورت میں حال کے مضطرب و انتشار کی ذمہ داریوں سے انسان کو الگ نہیں کرتی اور اسے کسی نادریدہ حقیقت یا غیر مرئی طاقت کا کاروبار نہیں سمجھتی۔ ایسی صورت میں وجود کے تحفظ و بقا کی خاطر فرد حال کو زیر کرنے میں مصروف رہتا ہے۔ کیونکہ بوتہ کے الفاظ میں یہ سچائی اس کے لیے ناقابل تردید ہو جاتی ہے کہ ”صرف حال میں زندہ رہنا خود کو ضائع کرنا ہے“، لیکن چونکہ اس سے انقطاع کا تصور بے معنی ہے اس لیے بجز اس کے اور کوئی چارہ کار نہیں کہ حال کو خود پر غالب نہ آنے دیا جائے اور اس کے ہر لمحے کو اپنے ہی تجربوں سے بھرنے کی سعی کی جائے۔

نئی حسرت کی کشش کا مرکزی نقطہ بھی مسئلہ ہے کہ حال کو کس طرح اپنا حال بنایا جائے۔ ان زمانوں میں جب فرد اور معاشرے کے مابین جذباتی فاصلے حائل نہ تھے فرد کے لیے معاشرے پر اثر انداز ہونا نسبتاً سہل تھا۔ انفرادی انا اور اجتماعی انا کے درمیان مفاہمت کی ایسی صورتیں موجود تھیں کہ فرد کو معاشرے سے قریب رہ کر بھی اپنے آپ سے دوری کا احساس نہیں ہوتا تھا۔ رسوم، روایات، مذہبی، اخلاقی، تہذیبی اور بحالیاتی اقدار کے کئی پیل فرد اور معاشرے کو ڈھنی اور جذباتی اعتبار سے ایک دوسرے تک پہنچنے کی سہولت فراہم کرتے تھے۔ لیکن ماڈرن پستی اور تعلق کی سرجمہری و معروضیت نے یہ تمام راستے مسدود کر دیے۔ اس لیے وجودیت اور جدیدیت دونوں، اندر و بیہ سود و زیاں میں ہر لمحہ جلا تھپل سے، نا آسودگی کا اظہار کرتی ہیں اور من کی دنیا سے تعلق کی تجدید پر زور دیتی ہیں۔ دونوں یہ بتاتی ہیں کہ فرد جہوم میں تنہا ہے اور معاشرہ فرد کی جذباتی زندگی کے مطالبات اور معاملات سے

قطعاً لاطلق۔ اسے اگر شعور ہے تو صرف اجتماعی ضرورتوں کا۔

جاتا نہیں کناروں سے آگے کسی کا دھیان

کب سے پکارتا ہوں یہاں ہوں یہاں ہوں میں

(عمیق حنفی)

اب فرد کی زندگی اور عمل کی باگ ڈور اُن ہاتھوں میں ہے جن سے اس کا رشتہ اگر ہے تو صرف کاروباری۔ اس لیے اپنی ہر فعلیت میں وہ ”خود“ کو غائب پاتا ہے اور ہر لمحہ اپنے وجود کو ماحول سے متصادم دیکھتا ہے۔ اس تصادم سے پیدا شدہ بحران میں وجود سے وابستگی کے احساس میں بھی شدت آ جاتی ہے کیونکہ فرد جب دھروں کی مرضی و فضا کے مطابق ایک ”شے“ کے طور پر جینے اور عمل کرنے میں اپنی حقیقت کا غائب دیکھتا ہے تو انکار و احتجاج میں اپنی حقیقت کے ادراک کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے تحت وہ خود کو ہر قسم کی اور جذباتی سہارے کے فریب سے نکالنے کی جدوجہد بھی کرتا ہے۔ بقول پوچھی حقیقت تک رسائی کی بنیادی شرط فریب کے جال سے آزادی ہے۔ اور اس آزادی کے حصول کے بعد ہی فرد اس لائق ہوتا ہے کہ اپنی صورت حال کا آزادانہ تجزیہ کر سکے۔ یہ آزادی عقل کے حدود میں ممکن نہیں بلکہ ادراک کی مہر کا ب ہے اور ادراک کی مظہریت ہی وجود اور اس کے جوہر کا مطالعہ ہے۔ اس طرح فرد، داخلیت اور خارجیت کی دوئی کو فہم کر کے ایک وحدت کی تشکیل کرتا ہے، اور یہ کوشش کہ اپنے وجود کی کلیت کا سراغ پائ سکے۔ لیکن ادراک کا مظہر غیر متعین ہے اس لیے اس کی یہ کوشش ایک سوال پر فہم ہو جاتی ہے:-

تخت و کرسی، منبر و مسند پہ جو ہیں جلوہ گر

تجربہ گاہوں، موقعا تر منڈیوں کے راہ پر

منزل مقصود اُن کی اور میں محو سفر

منزل میں بھی سب اُنہی کی اور اُنہی کی رہ گزر

اور میں گرم سفر

(عمیق حنفی: سندباد)

کون دائروں کی دیواریں اٹھا رہا ہے

دیواروں کو نچا رہا ہے

مرکز مرکز کہہ کر مجھ کو کیوں صدیوں سے بنا رہا ہے

(عمیق حنفی: سندباد)

رول نمبر، ہاؤس نمبر، فائل نمبر، میراث نام

کاغذوں کا پیٹ بھرتا میرا کام
سیکڑوں آقاؤں کے قدموں میں ہے میرا مقام
میں غلام

(محبتِ حقیقی: شبِ گشت)

مارسل نے کہا تھا: ”میرا جسم میرا جسم ہے“ ظاہر ہے کہ کسی بھی دوسرے مظہر پر فرد کا استحقاق اس سے زیادہ واضح نہیں ہو سکتا۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس استحقاق کے باوجود فرد اقتصادی اور سماجی ضرورتوں کا اسیر ہونے کے سبب سے اپنی ملکیت پر دوسروں کو قابض دیکھتا ہے اور یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا ماحول اس کی شخصیت کو ایک ”شے“ کے طور پر استعمال کرنے کے درپے ہے۔ انکار و احتجاج کی ہر لے جب رائیگاں جاتی ہے تو وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ حقیقت یا شعور صرف داخلیت ہے، غیر کے تسلط سے یکسر آزاد اور محفوظ کیونکہ:

خلوت آئینہ خانہ میں کہیں کوئی نہیں

صرف میں

میں ہی بت

اور میں ہی بت پرست

میں ہی بزم ذات میں رونقِ فروز

جلوہ ہائے ذات کو دیتا ہوں داد

(محبتِ حقیقی: آئینہ خانے کے قیدی سے)

لیکن یہ آئینہ خانہ بھی ایک نوع کی قید ہے کیونکہ یہ آزادی اور تحفظ جو اسے اپنی ذات کے خلوت کدے میں میسر آتا ہے بیرونی دنیا سے اس کے تمام شے توڑ دیتا ہے۔ نتیجہ تہائی کا دائم و قائم احساس اور اپنی ہی زنجیر ذات میں اسیری کا کرب۔ یہ تجربہ وجود کی صرف ایک سطح ہے، اس کی کلیت کا اظہار نہیں ہے۔ اس طرح زندہ اپنے باطن پر فتنیاب ہوتا ہے نہ اپنی بیرونی دنیا کے تجربوں کے حوالے سے اپنے وجود کے اثبات کا اہل۔ گو گو کی یہ کیفیت نئے شاعر کو اس لیے وجود کے بعض تجربوں کا شعور تو دیتی ہے لیکن اس کے معنی و مقصد کے سوال کو بے جواب چھوڑ دیتی ہے۔ جدیدیت اس سوال کے جواب کو اپنا مقصود بیاتی بھی نہیں، کیونکہ تعین مقصد کی جتنی کوششیں انسان نے مذاہب یا عقائد یا نظریات کی دسالت سے اب تک کی ہیں ان میں کوئی بھی نئے انسان کو کامیاب نہیں دکھائی دیتی۔ جدیدیت کے میلان سے پہلے ترقی پسند تحریک نے افراد کے بجائے اصولوں کا ایک نظام قائم کرنے کی جدوجہد کی تھی۔ لیکن تقسیم ملک اور اس سے وابستہ نفاذِ خاک و خون سے قطع نظر، بین الاقوامی سیاست میں

اشتراکیت کے رول، کیوبا، مگبری، اور چیکو سلواکیہ کے واقعات اور خوردوس میں اشتراکیت سے وفاداری کی بدلتی ہوئی شکلوں نے اصولوں کے نظام کا تھوڑا بھی منتشر کر دیا۔ اسی لیے جدیدیت وجودی فکر سے ایک گہرے ربط کا پتہ دیتی ہے کہ اقتدار اور اصولوں کی شکست و ریخت کے ماحول میں وجودی فرد کا پہلا اور آخری تجربہ ہے اور وجودیت جدیدیت کا فلسفہ نہیں بلکہ جدیدیت کے فکری میلانات کی تصدیق ہے۔ نئے انسان کا احساس گناہ اور زوال کی آگہی اس کی معتبر ذات کے ادراک کی شہادت ہے۔ جدیدیت اور وجودیت دونوں کے نظام فکر کی ترتیب اس شہادت کی بنیاد پر ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کئی شاعری غیر معتبر ذات کی سطحی نشاط و بیہوشی کے مقابلے میں معتبر ذات کی بھی بے طمینانی اور افسردگی کے اظہار کو ترجیح دیتی ہے۔

جس طرح وجودیت، جدیدیت کے میلان کو ایک فکری اساس فراہم کرتی ہے، اسی طرح فرائنڈ، ایڈلر اور یونگ کے افکار و نظریات تخلیقی عمل کے نئے اصولوں، نئی شاعری کے طریق کار اور طرز احساس کے بعض پہلوؤں کی تصدیق کرتے ہیں۔ میراجی نے تحلیل نفسی کے علم سے جو اثرات قبول کیے تھے ان کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ اس طرح فرائنڈ کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئے شعری میلانات کے بعض پہلوؤں کی تصدیق سے قطع نظر، اس کے افکار نے نئی شعر و ادب پر براہ راست اثر بھی ڈالا۔ فرائنڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے انسان کو جذبات کے خوف سے رہائی کی راہ دکھائی۔ سرخشی کی قوت کا شعور عام کیا اور ہر چند کہ اس کے نظریات کی بنیادیں سائنسی تھیں لیکن اپنے زمانے کو اس نے ایک فلسفی کی حیثیت سے متاثر کیا۔ جہت کے ارتعاشات اور وجدان کی لطیفیت کا احساس غیر شعوری سطح پر شاعری اور فنون لطیفہ بلکہ تہذیب کی پوری روایت سے وابستہ رہا ہے۔ فرائنڈ نے اس احساس کو ظلم کے مرتبے تک پہنچایا اور جہت و وجدان کی قوت اور زرخیزی کے سائنسی اور فکری جواز تلاش کیے۔ میراجی سے پہلے مشرقی آداب اور روایت کی طہارت کے پُر فریب تصور نے اردو شاعری کو جذبے کے اظہار کی ایک حد سے آگے نہیں جانے دیا اور ایسے کئی حجابات جن میں انسان کی انجمن ذات کے متعدد جلوے چھپے ہوئے تھے، اٹھائے نہ جاسکے۔ جذبات کی اندھی قوت کے خوف نے ایک طوفانی لہر کے راستوں پر شعور کے پہرے بٹھادیے، چنانچہ مشق مہذب ہوتے ہوتے ریا کاری اور منافقانہ زہد کے درجے تک جا پہنچا۔

مشق اور اتنا مہذب چھوڑ کر دیوانہ پن
بند اوپر سے تلے تک شیردانی کے ثمن

(سیرت احمد)

فرائنڈ کے نظام افکار میں جنس کو بلاشبہ مرکزی مقام حاصل ہے لیکن فرائنڈ نے جنس کے علاوہ بھی انسانی جذبہ شعور..... اور لاشعور کی کئی جہتوں کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ البتہ یہ ہے کہ اس کی فکر کے تمام گوشوں پر نظر ڈالے

تمہارے غم کے سوا اور بھی تو غم ہیں مجھے (ساتر)

آج میں تیرے شبتاں سے چلا جاؤں گا (اختر الایمان)

یہ تمام مثالیں کم و بیش اسی رومانیت کی ایک رخی توسیع ہیں جس کی داغ بیل اختر شیرانی نے ڈالی تھی (اختر شیرانی کی رومانیت اس سے پہلے زیر بحث آچکی ہے)۔ فرق یہ ہے کہ اختر شیرانی کی رومانیت ایک ذاتی تجربے کے لپٹن سے نمودار ہوئی تھی اور ترقی پسندوں کی رومانیت کا خاکہ اشتراکی مقاصد سے ان کی والہانہ عقیدت نے تیار کیا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک حقیقت کا معیار یہ تھا کہ زندگی کی سچائیوں (پیداواری رشتے اور ماؤی ضروریات) سے ایک رشتہ قائم کیا جائے لیکن جذبہ و جہلت کی جس ڈور میں انسان کی فطرت بندھی ہوئی ہے، اسے ایک مثال پرست حقیقت پسندی کے تحت یکسر توڑ دینے کی کوشش بھی فی الاصل رومانیت ہی کی ایک شکل تھی۔ چنانچہ ترقی پسند شعرا نے جن سچائیوں سے اپنا رشتہ قائم کیا وہ اپنے مثالی نصب العین کے باعث محض جذباتی سچائیاں تھیں۔ دوسری طرف زندگی کی ایک بنیادی اور ازلی صداقت سے ان کا تعلق کمزور پڑتا گیا۔

لیکن ظاہر ہے کہ صرف جنسی وجود انسان کا مکمل وجود نہیں ہے۔ اس لیے پورے آدمی کی پہچان کے لیے صرف جنس کی تمام و کمال حقیقت کے ادراک کو کافی سمجھ لینا بھی ادھوری صداقت تک رسائی کے مترادف ہے۔ فرانڈ نے انسانی شعور و لاشعور کے تجزیے میں انسان کے پورے نظام جذبات کو موضوع بنایا جس کی اساس جنسی جہلت پر قائم تھی مگر اظہار و فعلیت کی صورتیں مختلف الابعاد تھیں۔ اس نے امرغلی (لاشعور) کی قوتوں، خوابوں کے عمل، اسطور سازی کے میلان، آزاد طلازمہ خیال کی رو، انسان کی گونا گوں خسی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں، فطری زندگی کے اصول و معیار، لفظوں اور علامتوں کے انتخاب و تعین اور پیکر تراشی کے شخصی اسرار و مضمرات کی ایسی تعبیریں کیں جو اس کے نتائج کے یک رخ پن کے باوجود انسان کے مطالعے کو ایک نیا تاثر مہیا کرتی ہیں۔ اس نے حیاتیاتی، ذہنی اور جذباتی، ہر سطح پر انسان کو اہم اور باوقار بنایا۔ اس نے بالواسطہ طریقے سے اپنے عہد کو یہ شعور بخشنے کی جستجو کی کہ انسان کو سمجھنے کے لیے اس کی شخصیت اور ذات کے اظہار کی مختلف شکلوں پر کوئی اخلاقی حکم لگائے بغیر، اس کے وجود کی کلیت کو پیش نظر رکھنا ناگزیر ہے۔ اس سلسلے میں فرانڈ نے جو علمی اصول وضع کیے ان کی جانب پہلے ہی اشارہ کی جا چکا ہے۔

میراجی کے توسط سے فرانڈ کے نظریات کا براہ راست اثر بھی جدید تر شعرانے قبول کیا۔ اور جدیدیت کے اس رویے نے، کہ انسان کی حقیقی صورت حال کا ہر وہ پہلو جس سے اس کی ذات کے کسی ٹکڑا کا اظہار ہوتا ہے، اسے مروجہ اخلاقی تعصبات اور ادھوں کے باعث نیک و بد قرار دینا ادیب کا کام نہیں، نئی حقیقت پسندی کے میلان کو تقویت پہنچائی۔ چنانچہ نئی شاعری میں جنسی جہلت سے متعلق حقائق اور تجربوں کا بیان نہ بدی کی اشاعت کے لیے

ہے، نہ ہی اس کا مقصد تہذیب کے آداب کا تسخیر ہے۔ اسے فرائض کا فیضان بھی سمجھنا چاہیے کہ نئی حیثیت انسانی تجربات و کوائف کی تفہیم کے عمل میں ان تجاہات سے مرعوب نہیں ہوتی جو عیش پالانہ وہ رواجوں نے قائم کیے تھے اور جنہوں نے جذبات سے ان کی حرارت اور شادابی چھین لی تھی۔ عشق کے توانا اور بے باک تصور میں ماورائیت اور تصوف کے عناصر کی شمولیت عام طور سے کسی حقیقی واردات کے اظہار کی خاطر نہیں بلکہ اس لیے ہوتی تھی کہ شاعر کا قد عام انسانوں سے بلند تر دکھائی دے۔ جنسی طلب اور جسمانی نشاط کے تذکرے محبوب قرار دے دیے گئے اور وہی ہوئی خواہشوں کے قہر نے رفتہ رفتہ انسانی وجود کی ایک محرآ فرس صداقت کو بے رنگ بنا دیا۔ تحلیل نفسی نے یہ بتایا کہ انسان تجربہ نہیں ہے اور اس کی الجھنوں کا پتہ لگانے کے لیے اس کی جسمانی اور مادی حقیقت کو ماننا پڑے گا۔ روح جسم سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتی، اس لیے اگر وجود کی وحدت تک پہنچنا ہے تو روح و جسم کی معویت کے مفروضے سے چمٹکارا حاصل کرنا ضروری ہوگا۔ انسان کے نفسیاتی مسائل کا تانا بانا صرف بیرونی حالات تیار نہیں کرتے اور زندگی کی کتنی ہی حقیقتوں کے بارے میں وہ صرف اپنی ذات کے حوالے سے غور کرتا ہے اور صرف اپنے وجود کی سطح پر ان حقیقتوں سے دوچار ہوتا ہے۔ محض اس بنیاد پر کہ فرائض نے تمام انسانی عوارض کا سرچشمہ میں تلاش کیا یا یہ کہ اُس کی فکر میں کئی خامیاں تھیں جن کے سبب خود اس کے شاعر کو اس سے منحرف ہو گئے، فرائض کے تمام نظریات کو بہ یک قلم مسترد کر دینا یا معاشی اور سیاسی و تہذیبی مسائل کے جہوم میں جنس کے تذکروں کو حقیر سمجھ کر فرائض کے نظریات کو ”غبیث“ قرار دے دینا بھی ایک نوع کی سادہ دہی ہے۔ یہاں فرائض کے سلسلے میں ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کے مباحث کا اعادہ مقصود نہیں، نہ ہی اس کے نظریات کی صحت اور عدم صحت کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنا ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ نئی شاعری میں جنسی الجھنوں اور واردات کے بیان کو بھی فی الاصل وجود کی حقیقت کے ایک پہلو کی نقاب کشائی سے تعبیر کرنا چاہیے۔ فرائض نے تحلیل کے نظریے کی بنیاد ”منبط“ کے تصور کو بنایا تھا۔ یہ منبط جمہوری کی ایک شکل ہے۔ چنانچہ خواب یا دیوانگی کی کیفیتیں یا خیالات کی بے ربطی (آزاد طائرہ خیال) جب کسی تخلیقی تجربے کا اظہار بنتی ہے تو اس سے نہ شاعر کا دیوانہ ہونا ثابت ہوتا ہے، نہ ہی یہ اس کے ذہنی افلاس اور اخلاقی انحطاط کی دلیل ہے۔ فرائض کی اصطلاح میں اساطیری علامات کی طرح یہ تجربے بھی ”خواہشاتی تفکر“ کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ جب زاہد ڈار یہ کہتے ہیں کہ

میرے لیے تو یارو

لڑکی کا خوبصورت

ننگا بدن خدا ہے

(انفکوں کے سلسلے)

یائیتی خلی یہ کہتے ہیں کہ:

جتنی تیز احساس کی لے اتنی ہی تیز بدن کی تال
خون و عرق کا قطرہ قطرہ گویا حاصل شوق کا جام
دونوں جانیں جسم سراپا دونوں جسم ہیں جان تمام

(ایک رات)

تو ان کی آواز اس اجتماعی نظام اخلاق کے تسلط کے خلاف ایک احتجاج بن جاتی ہے جس نے فرد کو ضبط کا تابع کر کے جذباتی اعتبار سے بھول بنا دیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ نیا شاعر لذت پرستی کے ایک مرعضانہ تصور یا ہر امتیاز سے بیگانہ ہو کر اپنے ذاتی تجربوں کو فن کی زبان دینے پر مصر ہے، غلط ہوگا۔ ظاہر ہے کہ ہر ذاتی تجربہ کلمے بندوں اظہار کا اہل نہیں ہوتا تو کتنے کتنے شاعر اس کی وساطت سے ذات و زندگی کی کسی معنی خیز حقیقت کو روشن نہ کرنا چاہتا ہو اور اسے ایک جمالیاتی پیکر میں ڈھالنے پر قادر نہ ہو۔ اسی طرح لذت پرستی بجائے خود کوئی ہنر نہیں، لیکن لذت کے کسی عارضی تجربے میں ایک لازماں سچائی کا سراغ لگانا اور اسے ایک تخلیقی تجربہ بنا دینا یقیناً ہنر مندی ہے۔ نئی شاعری تجربے کے عیب و ہنر سے بے نیاز ہو کر اس کی معنی خیزی اور تخلیقی صورت گری کو اپنا مقصود جانتی ہے چنانچہ ایسے تجربات کے اظہار کا جواز بھی پیدا کر لیتی ہے جو اپنی ابتدائی (Original) شکل میں بظاہر صرف ذاتی اور کسی فکری مسئلے سے عاری دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور ضبط کے مسئلے کو لیجیے۔ بروہتی ہوئی معاشی ضروریات اور مادی مصلحتوں کے جبر نے جنسی تجربے کی نوعیت بھی تبدیل کر دی ہے۔ نیا انسان ایک جنسی اور حیاتیاتی تقاضے کی آسودگی میں اپنی مخصوص معاشی اور معاشرتی صورت حالات کے سبب خود کو نام دیکھتا ہے یا ایک ایسے ضبط کا تابع، جس کا تسلط اس کے تجربے کو بد رنگ اور اس تجربے کے اظہار میں اسے ادھوری لذتوں کا اسیر بنا دیتا ہے۔ بچپن لذت کا احساس اذیت میں محفل ہو جاتا ہے اور جسم و روح کی وحدت اسے منتشر ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ پرانے شعرا تصوف اور روحانیت کے وسیلے سے، اور ترقی پسند شعرا سماجی مقاصد کی برتری میں یقین کی وساطت سے، عشقیہ تجربے کی جولانی پر قابو پانے میں کامیاب ہو جاتے تھے اور ان کا تقار و مٹا ہر عشقیہ تجربے کی برتری کو ”ارفع تر“ سرگرمیوں کے حجاب میں چھپا کر انھیں اپنی برگزیدگی کے اظہار و احساس کی مسرت عطا کر سکتا تھا۔ جنسی اور جذباتی الجھنیں ان کے نزدیک اقتصادی اور سماجی مسائل کی بہ نسبت فرد و مایہ اور حقیر تھیں، اس لیے وصل کی ساعیت موجود پر وہ سماجی کامرانیوں کی منازل آئندہ کو ترجیح دے سکتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں یہ حقیقی انسان پر اخلاق اور سماجی یا سیاسی انسان کی فتح تھی۔ نیا تخلیقی ذہن اس شکست کو انگیز نہیں کرتا چنانچہ انسان کے نظام جذبات اور جہتوں کی صداقت سے انکار اور بے نیازی کو نامطبوع قرار دیتا ہے۔ ایک تصور کے اثبات کی خاطر ایک

حقیقت کی نفی مثال پرستی ہی کی ایک شکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں حقیقت، خوبصورت خیالات کا جامہ پہن کر نمودار نہیں ہوتی بلکہ اپنی تمام وہشت، بد بھنٹی اور سچائی کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

غازہ حاصل سخی توجہ گورے پن کی خاک بساط
سیدھے رشتے ٹوٹ گئے ہیں بے لذت ہے کارنشاط
حسن ہے پردوں میں بھی عریاں بے لمسی تقدیر نظر کی
شانوں سے شانے پھلتے ہیں پھر بھی دوری سی دوری ہے
پڑ سینچتا پھل سے ڈرنا مجبوری سی مجبوری ہے
آج لرز اُمّتی ہیں دعائیں سن کر بات اثر کی
اوس دھلے سبزے پر جیسے کوئی جوتے پہنے گھومے
لب سے لب پیوست ہوں لیکن رنگوں کی پرتوں کو چومے
حیرت ہے شعلے کو نہ پہنچے چڑھتی آج شرر کی (عمیق غنی: سندباد)

وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے
جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا
گل گزنی کی دبیز خوشبو میں چور ہیں بام و در ہوا کے
جو ہے تو اک گوشہ سیر میں غار خالی گلاس کا ہے
عجب تھا اس ہرے بھرے کھیت سے گزرنے کا تجربہ بھی
مگر یہ ہر عضو کی زباں پر جو ذائقہ زرد گھاس کا ہے (ظفر اقبال)

ان اقتباسات میں ضبط کے ہاتھوں جنسی تجربے کی بے حرمتی اور دیرانی (عمیق غنی):
اور جسم کی پیاس میں روح کی تقویٰ کے ادراک یا جسم و روح کی محویت سے انکار (ساقی فاروقی):
اور گل گزنی کی خوشبو یا بادی کے حسن کی آگہی، یعنی ایسے تجربوں کو تخلیقی پیکروں میں ڈھالا گیا ہے جو نئی حسیّت کے
تہذیبی، سماجی اور فکری تناظر سے ایک گہرا ربط رکھتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں یہ حقیقت پسندی کی ایک نئی قدر ہے۔
جو انسان کی فطری خواہشات اور جذبات سے شرمندہ یا گریزاں نہیں ہوتی، اور ہر اس رنگ میں جو انسان سے
وابستہ ہے، اس کی حقیقت کا اثبات کرتی ہے۔ فراق نے اخلاق کو نخل لب دریائے معاصی سے تعبیر کیا تھا:

خُلق اعمال کے اوسر میں اکا کب اخلاق
یہ تو نخل لب دریائے معاصی ہے فراق

گناہ و ثواب کا ہر تصور اضافی ہوتا ہے چنانچہ زندگی کے بدلتے ہوئے آداب و اقدار کے ساتھ ساتھ ذات سے وابستہ صفات کے معیار بھی بدلتے جاتے ہیں۔ جنسی جذبے کی تبدیلی نے مہذب انسانوں کی محفل میں اس جذبے کے اظہار کو اس لیے نا پسندیدہ بنا دیا کہ ان کے رسوم و روایات کی کارگہرہ شیشہ گری میں کسی ایسی حقیقت کے اثبات کی گنجائش نہیں تھی جو حقیقی انسان یا زندگی کے فطری مظہر کو اہم بنا کر، تہذیبی تصنعیات اور مہذب انسان کی کامرانیوں کا رتبہ کم کر دے۔ جدیدیت فطرت کے احترام اور اس سے قرب کو زندگی کا ازلی اور ابدی معیار قرار دیتی ہے اور فرد کی محصور و مجبور زندگی کو اس کی صورت حال کی عکاسی کے ذریعہ بلا واسطہ طور پر آزادی کی ضرورت کا احساس دلاتی ہے۔ فرانڈ نے ان خواہشات کو ”اصل مسرت“ سے تعبیر کیا تھا جن کا وجود انسان کی ذات میں ناگزیر ہے۔ اس کے نزدیک یہ ”اصل مسرت“ ”اصل حقیقت“ بھی ہے۔ فرانڈ کا خیال تھا کہ اس حقیقت کو پانے کے لیے انسان کو نئی تہذیب کے عائد کردہ ان ضوابط سے رہائی حاصل کرنی ہوگی جو اس کی کلفتوں کی ذستہ دار ہیں، اور اسے تہذیب کی ابتدائی صورتوں کی جانب لوٹنا ہوگا۔ یہاں اس نکتے کو ملحوظ نظر رکھنا ضروری ہے کہ تہذیب کی ابتدائی صورتوں کی جانب واپسی، فرانڈ کے نزدیک انسان کا اگلا قدم ہے اور ابتدائی صورتوں سے مراد وہ بے تکلفی اور فطری سادگی و شادابی ہے جس پر انسانی تعقل نے معروضیت اور سرمہری کے پردے ڈال دیے ہیں اور حقیقت و انسان کے مابین اخلاق کے رسمی تصور کی دیواریں حائل کر دی ہیں۔ ایک نئے شاعر کے الفاظ میں:

عادتیں اور عیس ہمارے ملک کے پرانے غلاموں کی طرح راہنما پنلختہ لینے کو کھڑی تھیں

یعنی ہم نہیں جانتے کہ ہم کیوں روشنیوں میں بٹ گئے

یعنی ہم نہیں جانتے کہ ہم کیوں اندھیروں میں محلول بنے

(احمد ہمیش: تجدید نمبر ۱)

یا وہ سب گرانی عورتیں تھیں جو ہمارا اپمان نہ کرنے کے غم میں سرسبز کس بن گئیں

وہ مساکلی مرد تھے، جو ہمیں کاندھی و باؤں میں محمول رہے تھے مگر غلطی سے قانون بن گئے

اور شرط تھی اتنی کڑی اور دور از کار کہ حول بہت کافی تھی دنیا میں

(احمد ہمیش: تجدید نمبر ۲)

اگر لوگ پانی نہ ملنے پر اکال کار و نا نہ روتے

تہذیب، اصول اور قوانین مہذب انسان کی عادت بن چکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ انسان کی سعادت اور خوش بختی

ہے لیکن ایسی عادتیں جو اس کی فطرت کی نفی میں اپنی بھاکے وسائل ڈھونڈنے کی سعی کریں، اس کے لیے ایک جبر

ہیں۔ نئی شاعری میں اس جبر سے انکار کیلے بہت اونچی آہنی لے گا ہے ماہے ہذیان کی حد تک پہنچتی ہوئی نظر آتی

ہے۔ تاہم اس کے اسباب حقیقی ہیں اور بنیادیں فکری اور نفسیاتی۔ فرانڈ اور یو جیک دونوں اس فیصلے پر متفق تھے کہ

جدید تہذیب دیوانگی کی کسی نہ کسی شکل سے دوچار ہے۔ فرائنڈ کے نزدیک یہ دیوانگی جہت کی ہسپائی اور ضبط کے تسلط کا نتیجہ تھی۔ جدیدیت صرف جنس کو زندگی کا اول و آخر نہیں سمجھتی پھر بھی فرائنڈ نے علم و عقل، مذہب، تہذیب، اخلاق اور انسان کی حسی اور نفسیاتی سرگرمیوں کے بارے میں جو خیالات پیش کیے ہیں، ان سے متعدد امور پر نئی شاعری میں مطابقت کے پہلو نکالے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح یونگ کے افکار سے لاشعور کی فعلیت یا دیو مالا اور مذہب کی طرف نئے شعرا کے ان روتوں کی تصدیق ہوتی ہے جس پر مفصل بحث گذشتہ صفحات میں کی جا چکی ہے۔

غرضے کے تخلیق عمل کے بارے میں نئے اصولوں اور نظریات کا مسئلہ دیوانی شاعری کے فکری، جمالیاتی اور لسانی میلان و مزاج کا، فرائنڈ اور یونگ کے افکار کا بجا ان کی تنہیم میں معاون ہو سکتے ہیں، کیونکہ ان سوالات کا رشتہ انسان کے حقیقی وجود کی پیچیدگیوں سے ہے۔ مذہب، دیو مالا اور وجدان پر مباحث میں نئی شاعری کے حوالوں سے جن حقائق کا احاطہ کیا گیا ہے وہ پیچیدگیوں کے اس مرتب کا اظہار ہیں جس کا نام انسان ہے اور جس کے جذبات اور تجربے خود فرائنڈ کے الفاظ میں اس کی دریافتوں سے پہلے بھی شاعروں اور صوفیوں کے مطالعے و مشاہدے کا مرکز تھے۔ ”فرائنڈ اور یونگ نے انسان کے مطالعے میں اس کی قائم بالذات الجھنوں کو بھی موضوع بنایا اور ان الجھنوں کو تہذیبی ارتقا کی روایت اور جدید تہذیبی صورت حال کے آئینے میں بھی دیکھا۔ فرائنڈ نے مذہب کو واہمہ سمجھا اور یونگ نے راہنجات، لیکن اس اختلاف کے باوجود دونوں کا اتفاق اس بات پر ہے کہ مذہب انسان کی ایک نفسیاتی ضرورت ہے جس کا تعلق انسان کے نظام جذبات سے بہت مستحکم ہے۔ اسی طرح فرائنڈ نے دیو مالا کو انسان کے خواہشات تلک کا عطیہ قرار دیا اور یونگ نے اس کے لاشعور کی فعلیت کا نتیجہ، لیکن دونوں اس امر پر متفق ہیں کہ انسان کے حال میں اس کا ماضی بھی سرگرم کار رہتا ہے یا انتظار حسین کے الفاظ میں ”حال کوئی بیرہوئی قسم کی شے تو ہے نہیں جسے چٹکی سے پکڑ کر ہتھیلی پر رکھ لیا جائے۔ وہ تو آگے پیچھے ماضی اور مستقبل کا جلوس لے کر ظاہر ہوتا ہے۔“ (98) یعنی ہر انسان میں اس کے معاصر تہذیبی ماحول کے علاوہ کئی جگہوں کے تہذیبی عناصر کا سراغ ملتا ہے، چنانچہ جدید صرف وہ نہیں جو جدید کے سماجی اور تاریخی یا منطقی تصور کا قائل اور مہر کا ہے، بلکہ وہ ہے جو اپنے حال کا مکمل شعور رکھتا ہے اور اس طرح اپنے حال میں وقت کی بظاہر گمشدہ لہروں کا اتار چڑھاؤ بھی دیکھتا ہے۔ دونوں نے تہذیب جدید کے بحران میں جہتوں کی ہسپائی اور تعقل زدگی کے سبب جذبات کی توہین کے ایسے کی جزیں تلاش کیں اور نئے انسان کی بے دلی اور بے زاری، احتجاج و اضطراب اور تنہائی دواماندگی کے احساس کی حقیقتوں کو واضح کیا، اور یہ بتایا کہ انسان کے جس رخ کو اس کی شیطنت سے تعبیر کیا جاتا ہے، وہ بھی اس کی ذات کا ایک ناگزیر پہلو ہے اور اس کے وجود کی کلیت کا اٹوٹ حصہ۔

اس گفتگو کا حاصل یہ ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جدیدیت کا آغاز و ارتقا اور اس کی حقیقت و ماہیت نہ محض اتفاقات کا نتیجہ ہے نہ یہ کہ اس کی دیواریں انسان اور اس کی کائنات حقیقی سے الگ کسی فرضی تصویر یا خلا میں اپنی بنیاد رکھتی ہیں۔ جدیدیت کی ترجمان شاعری (نئی شاعری) نے انسان کی موجودہ مشہور صورت حال کا تخلیقی اظہار ہے۔ یہ وضاحت کی جا چکی ہے کہ شاعری منظوم فلسفہ نہیں ہوتی، نہ ہی شاعر پر یہ لازم آتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے فلسفیانہ افکار کے بالاستیعاب مطالعے کے بعد اپنے تجربات کی فلسفیانہ تعبیر و تشریح کا فرض انجام دے۔ لیکن وہ تمام میلانات جو جدیدیت سے وابستہ کیے جاتے ہیں، اور جن کی نمائندگی نئے شعرا نے کی ہے، ایک فلسفیانہ اساس بھی رکھتے ہیں، جس کی تعریف ان تمام مفکروں کے خیالات سے ہوتی ہے جنہوں نے نئے انسان کے مسائل کو سمجھنے اور سمجھانے کے متن کیے ہیں۔ مفکر کے خیالات میں جو نظم و ضبط، ترتیب و توازن اور وضاحت و استدلال ہوتا ہے، شاعری اپنے پیچیدہ طریق کار کے باعث اس کا پار نہیں اٹھا سکتی۔ چنانچہ شاعری میں وہ افکار کسی قدر بدلی ہوئی صورتوں میں سامنے آتے ہیں۔ اس لیے زیر ترتیب مقالے میں جدیدیت سے وابستہ یا اس پر اثر انداز ہونے والے میلانات کی تفسیر و تجزیے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس) کے بعد، گذشتہ صفحات میں، ان کے تخلیقی اظہار و انکشاف کی ہیئتوں پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔ ہر شعر اور ہر نظم اپنی جگہ ایک خود مکتبی اور منفرد مسئلے کی حیثیت رکھتی ہے، چنانچہ ادبی تنقید کا بنیادی مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ ہر جمالیاتی تجربے کو ایک خود مکتبی وحدت سمجھ کر اس کے مضمرات سے بحث کی جائے اور ان بے نام محاسن و معائب کو الفاظ کی گرفت میں لایا جائے جو اس وحدت کی ترکیب کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس مقالے کے حدود سے یہ مسئلہ باہر تھا۔ نیز طوالت کا خوف بھی اس امر کا شفا مضی تھا کہ مباحث، موضوع کے دائرے سے باہر نہ جائیں۔ اسی لیے گذشتہ صفحات میں جن سوالات پر نظر ڈالی گئی وہ پوری طرح ادبی تنقید کے احاطے میں شامل نہیں ہیں۔ شروع ہی میں یہ وضاحت بھی کر دی گئی تھی کہ نئی شاعری یا جدیدیت کے میدان سے پہلے کی شعری روایت کا محاکمہ اس مطالعے کا مقصود نہیں ہے۔ چنانچہ الگ الگ اصناف، شعری پوری روایت اور اس کے سلسلے واد سفر کا تجزیہ کرنے کی بجائے، اس باب میں نئی شاعری کے آغاز و ارتقا سے پہلے صرف انہی شعرا کی مسامی پر نظر ڈالی گئی ہے جن کے افکار میں جدیدیت کے اذیٹ نشانہات کا سراغ ملتا ہے (99) اور ساری بحث جدیدیت کی ترجمان شاعری کے فکری پس منظر اور منظر نامے پر مرکوز رکھی گئی ہے۔ شاعری جب بجائے خود ایک روایت ہے تو نئی شاعری میں پرانے شعرا کے بعض رنگوں کی شمولیت بھی ناگزیر ہے، چنانچہ مثال کے طور پر نئی غزل میں میر، سودا، غالب، یگانہ، فرائی اور شاد عارفی کے اسایب و فکرو اظہار کی بازگشت بھی شامل ہے۔ یہ مسئلہ ایک مفصل اور علاحدہ مبحث کا طالب ہے جو اس مقالے کے حدود میں ممکن نہ تھی۔ البتہ نئی شاعری کے طریق کار علی الخصوص علامتی اظہار کے بعض پہلوؤں کا جائزہ اور نئی شعری جمالیات کے بعض مسائل کا مطالعہ ضروری ہے تاکہ جدیدیت کی فلسفیانہ نوعیت و قدر کے ساتھ ساتھ نئی شاعری میں اس نوعیت و قدر کی ترجمانی کے آداب کا اندازہ بھی لگایا جاسکے۔ آئندہ باب انہی مباحث کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

حواشی اور حوالے

1. Quoted from Michael Hamburger :

The Truth of Poetry, New York, 1969, P.40.

- 2- میراجی: میراجی کی نظمیں (دیباچہ) ناشر ساقی بک ڈپو، دہلی، طبع اوّل ص-31

3. The Theory of Avant-Garde, P.19.

اس سلسلے میں پاگولی کا یہ اقتباس قابل توجہ ہے۔

The school notion presupposes a master and a method, the criterion of tradition and the principle of authority. It does not take account of history, only of time.... The school, then, is pre-eminently static and classical, while the movement is essentially dynamic and romantic. Where the school presupposes disciples consecrated to a transcendent end, the followers of a movement always work in terms of an end immanent in the movement itself. P 20.

- 4- راقم الحروف نے ”روایت اور جدت“ کے مسئلے پر اپنے ایک مضمون (مشمولہ گفتگو، سہ ماہی، بمبئی) میں مفصل بحث کی ہے۔ یہاں یہ موضوع ضمنی حیثیت رکھتا ہے اس لیے طوالت کے خوف سے جدیدیت اور نئی شاعری کی ”روایت“ کے تصور کی وضاحت میں صرف انہی نکات پر گفتگو کی گئی ہے جو اس مقالے کے حدود میں ناگزیر ہوں۔

5. Quoted from the Theory of Avant-Garde, P.35.

6. From Frederik Amiel's Journal, Ref. Ibid, P.35.

- 7- انصار جالب: ناخذ (دیباچہ) مکتبہ جدید، لاہور، بار اوّل ص 29/30

8. Tristan Tzara : Lecture on Dada, in Science, Faith And Man, P.189

9. George Grosz C.W.E. Bigsby's Dada And Surrealism,

London, 1972, P.5.

- 10- وزیر آغا: جدید اردو شاعری..... ایک مثبت تحریک، شب خون، الد آباد فروری 1970ء ص 3۔
- وزیر آغا ”اردو شاعری کا مزاج“ جدید ناشرین، لاہور، مئی 1975ء اس سلسلے میں وزیر آغا بھی اس غلطی کے شکار ہوئے ہیں جس کے تحت راشد نے جدید شاعری کی تحریک کو جدیدیت کا حرف آغاز قرار دیا تھا۔ وزیر آغا بھی لفظ جدید کے سماجی تصور کو جدیدیت کے مضمرات سے متمازن نہیں کر سکے، چنانچہ یہ فیصلہ کیا کہ حالی اور آزاد وغیرہ نے نظم کے افق کو وسیع کر کے جدید اردو نظم (نئی شاعری) کے لیے راہ ہموار کی تھی، مگر چہ اقبال نے جدید نظم کو ایک واضح سمت اور شخصیت سے ہمکنار کیا۔ وزیر آغا نے ”جدید“ سے جو فنی اصول اور فنی وجہ باتی مسائل منسوب کیے ہیں، ان کے انکا دکھانا تا اقبال کے علاوہ دوسرے شعرا کے یہاں بھی ڈھونڈے جاسکتے ہیں کیونکہ روح عصر کی ترجمانی کسی نہ کسی سطح پر ہر باشعور شاعر کے یہاں ملتی ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کی سولہویں سالگرہ کے جلے (14 ستمبر 1956ء) کے صدارتی خطبے میں خود راشد نے اپنے موقف کی تردید کی ہے اور یہ کہا ہے کہ ”حالی اور آزاد اور ان کے بعد اکبر اور اقبال جدید شاعر تھے۔ لیکن صحیح بات یہ ہے کہ اردو کے ان عظیم شاعروں نے بھی محض قدامت کا ایک جامہ اتار کر دوسرا پہن لیا تھا۔“

11- شب خون، فروری 1970ء ص 3۔

12. Robert Lowell in Modern Poets On Modern Poetry, P.252/253.

- 13- اقبال شاعری کی حد تک تو نسلی امتیاز اور عصبیت کے مخالف اور محمود آیا ز کو ایک ہی صف میں رکھنے کے حامی ہیں لیکن اپنی ذاتی زندگی میں وہ خطہ کے اس اثر سے خود کو آزاد نہ رکھ سکے۔ چنانچہ اپنے پیچھے آغا جاز احمد کی شادی کے سلسلے میں اپنے ایک خط میں انھوں نے اس پریشانی کا اظہار کیا ہے کہ انھیں سپروگوتز کا کوئی جھمیریں برہمن خاندان مسلمانوں میں ایسا نہیں ملتا جہاں وہ رشتے کی بات کر سکیں۔

14- برگساں: جلیقی ارتقا، بحوالہ بقیر احمد ڈار: اقبال اور برگساں، مضمون مشمولہ فلسفہ اقبال، بزم اقبال، لاہور

1957ء، ص 146

- 15- بحوالہ ضمیر علی بدایونی: اقبال وجودیوں کے درمیان، مضمون مشمولہ ماہو، کراچی، اپریل 1961ء ص 12

16. Thoms L. Hanna : Albert Camus And The Christian Faith,

in Camus P.49/50

- 17- اقبال کے الفاظ یہ ہیں:
- جو ”چاہیے“ (یعنی معیاری نصب العین) کی نمود کی خاطر ”جو ہے“ کا مقابلہ ہی صحت اور قوت کا سرچشمہ ہے۔“ مضامین اقبال ص..... 199
- 18- بحوالہ خلیفہ عبدالحکیم: فکراقبال، ناشر بزم اقبال، لاہور، لائسنس پریس ص- 611
- 19- ”یہ کتاب اردو مستقبل کا خواب نامہ ہے دھندلا اور ادھورا..... اصولاً یہ پنجابی، انگریزی، بنگلہ خیرہ اور اردو کا درمیانی فاصلہ کم کرنے کی ایک ابتدائی کوشش ہے۔ پنجابی پیوند میں نے خاص طور سے جا بجا لگائے ہیں۔ یہ تازہ خون اردو زبان کی موجودہ جسکن اور پڑھوگی دور کرنے کے لیے ضروری تھا..... فکراقبال:
- گھانا بھویرا آرٹ پریس، لاہور
- 20- اقبال: اردو زبان پنجاب میں، مضامین اقبال، ص 9/10
- 21- عفت اللہ خاں: شاعری: عظمت اللہ خاں کا یہ مضمون رسالہ اردو 1934ء میں تین قسطوں میں شائع ہوا تھا۔ (شمولہ سرے تلے بول، حیدرآباد دکن 1940ء ص 33/40)
- 22- تاجور نجیب آبادی: مضمون ”اردو نظم ہندی بحر میں“ (ستمبر 1923ء) اور ”اردو شاعری اور ہلیک درس“ (جنوری 1923ء) بحوالہ خلیل الرحمن اعظمی: اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ، سوغات، بنگور، جدید نظم نمبر، شمارہ 7-8، ص 104/106
- 23- فراق گورکھپوری: اردو کی مشقیہ شاعری، الہ آباد 1945ء، ص 130-
- 24- بحوالہ فتح محمد ملک: مضمون نئی شاعری اور جدید شاعری شمولہ ”نئی شاعری“ مرتبہ افتخار جالب، لاہور، جنوری 1966ء، ص 118-
- 25- راشد: ایک خط (سلیم احمد کے نام) شمولہ راشد نمبر، شعر و حکمت، حیدرآباد، ص 327-
- 26- سلیم احمد: نئی نظم اور پورا آدمی۔ ادبی اکیڈمی، کراچی، جون 1962ء، ص 69-
- 27- راشد نے سلیم احمد کے نام اپنے اس خط میں (جسم اور روح کی آمیزش کے اعتبار سے) قدیم شاعروں میں غالب ہی کو ایک ایسا شاعر قرار دیا ہے جس کے یہاں اس آمیزش کا دبا دبا سا اظہار ہوتا ہے۔ سلیم احمد اس آمیزش کو حسی جلت تک محدود کر دیتے ہیں۔ اس نقطہ نظر کو حسی مان لیا جائے تو فراق کے اس بیان پر بھی نظر پڑتی ہے کہ ”جب جنسی جذبات کسی شخص کی پوری شخصیت میں حلول کر جائیں اور اس کے مستقل کردار کا جزو بن جائیں اور جب جنسی خواہش کے مقابلے میں احساس جمال بہت زیادہ بڑھ جائے اور بہت زیادہ گہرا ہو جائے تب جنسیت عشق کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہے۔ کیا میرا کلام آپ کو یہ احساس کراتا

ہے کہ جنسیت اپنی تمام کشتوں سے پاک ہو کر میرے شعور اور کردار کا جزو لطیف بن گئی ہے۔“ (من آنم، ادارہ فروغ اردو، 1962ء ص 22) یعنی فراق نے بھی اس کو کردار کا صرف ایک جزو سمجھا، اسے پوری شخصیت کا ترجمان نہیں بنایا۔ جبکہ ان کی شاعری بنیادی طور پر عشقیہ ہے۔

28. C.K. Stead : The New Poetic, Penguin Books, 1967, P.15/16.

29۔ سردار جعفری: ترقی پسند ادب، ص 193/194۔

30۔ راشد: علاقہ: ادب ذوق (اردو زبان و ادب کے مسائل)، راشد نمبر، شعر و حکمت، حیدر آباد، ص 380

31۔ سجاد نسیم: روشنائی، ص 356۔

32۔ فیض احمد فیض: میراجی کا فن، مشمولہ شرق و مغرب کے نغمے، اردو پریس، لاہور، نومبر 1958ء، ص 8۔

33۔ شرق و مغرب کے نغمے ص 193/192

34۔ ایضاً ص 373۔

35۔ ایضاً ص 363۔

36. Franz Alexander : The Psychoanalyst Looks at Contemporary Art,
in Art And Psychoanalysis, Ed. By : William Phillips, Meridian Books,

1967, P.350

37. Lionell Trilling : Art And Neurosis, Ref. Ibid.P.502

38۔ ناصر کاظمی: فنس اور نئس، ادب لطیف، لاہور، فروری 63ء

39۔ میراجی: اس نظم میں (دیباچہ)، طبع اڈل، 1944ء، ص 12۔

40۔ میراجی کی نظمیں (دیباچہ) ص 9۔

41. Quoted from Arthur Koestler's The Act of Creation,

..... Ed. 1967, P.375.

42۔ ”ہست کی طرح نیست بھی محدود ہے کیونکہ نیست سے آگے کچھ نہیں۔ کچھ بھی نہیں۔ مختلف گھبروں کا یہ سفر

جب ایک نقطہ پر جا کر ختم ہو جاتا ہے جس کے آس پاس صرف ایک ہی دائرہ ہے تو وہ دائرہ بھی ایک نقطہ

بن کر رہ جاتا ہے اور اس نقطہ پر پہنچ کر یادیں ہی ایک سہارا ہوتی ہیں۔“

(میراجی: مکتوب بنام لطائف گوہر)، بحوالہ وزیر آغا: میراجی کا عرفان ذات، شب خون،

جولائی 1968ء ص 4۔

- 43- میراجی کی نظمیں (دیباچہ) ص 11
- 44- ”..... اور آج ڈنٹی تھی کو کم کرنے کے لیے اپنی ٹھٹھک کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لیے میرا ذہن ادبی تخلیقات میں مجھے بار بار پرانے ہندستان کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے کرشن کھنیا اور برندا بن کی گویوں کی ایک جھلک دکھا کر دیشنومت کا پجاری بنا دیتا ہے۔“ میراجی بحوالہ ایضاً ص 11۔
- 45- بحوالہ فتح محمد ملک: میراجی کی کتاب پریشاں فنون، لاہور، شمارہ نمبر 8 ص 63۔
- 46- اس نظم کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:
- اس زمانے میں کہ جنگل تھا یہ بارغ
گئے ہالوں نے ستاروں سے لگایا تھاسراغ
بھولے دستوں کا جو بدھیانی میں کھوجاتے ہیں۔
- 47- سمندر کا بلا داسے یہ اقتباس دیکھیے:
- یہ بہت ہے خاموش ساکن
کبھی کوئی چشمہ اچلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے
مگر مجھ کو بہت کا دامن ہی کافی ہے۔ دامن میں وادی ہے
وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئے ہے
اسی آئے میں ہر اک شکل عمری مگر ایک ہل میں جو مٹنے لگی ہے تو وہ پھر نہا بھری۔
- یہ صحرا ہے..... پھیلا ہوا خشک بے برگ صحرا
گولے یہاں تند بھوتوں کا عکس مجسم بنے ہیں
مگر میں تو دور..... ایک ہیڑوں کے جھرمٹ پہ اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں۔
- 48- اس سلسلے میں میراجی کا حسب ذیل اقتباس دیکھیے:
- ”ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے۔ اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ڈنٹی طور پر خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات جہاں ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوئے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزمرہ کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ذہب آتا جا رہا ہے۔ بلکہ آچکا ہے۔“
- میراجی: نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم نمبر ص 162۔

الف..... اس نقطے پر میرا آجی جدیدیت کی لکڑی رو سے کچھ دور بھی ہو جاتے ہیں۔ ان کی نظر امکانات پر تھی اس لیے مستقبل کے خطوط کا وہ یاد شدہ احساس ان کو نہیں تھا جو نئی شاعری میں خوابوں کی مکمل تباہی اور بدی کے ثبات پر ایک غم آمیز یقین کے سبب واضح شکلوں میں رونما ہوا۔

(ب) نئی شاعری میں بہانوں کے اظہار کا رنگ نایاب ہے اور ماحول سے بیزاری کا اظہار نمایاں..... یہ بیزاری افسردگی اور احتجاج دونوں سطحوں پر ظاہر ہوئی ہے۔

(ج) نئی شاعری میں سہاروں کا تصور کسی بیرونی نقطے پر مرکوز نہیں۔ سہاروں کا تصور معاشرتی اصلاح و تعمیر سے وابستہ ہوتا ہے۔ نیا شاعر صرف صورت حال کا اظہار کرتا ہے ان قیاسات کا نہیں جو مستقبل کے منتظر ہوں۔

(د) نئی شاعری میں احساسِ تنہائی کے مضمرات بہت پیچیدہ ہیں۔ یہ تنہائی صرف جسمانی یا جذباتی سہاروں کے فقدان کا نتیجہ نہیں بلکہ نفسیاتی اور تہذیبی ہے۔ چنانچہ گھر کی دنیا میں بھی تنہائی کا احساس ساتھ رہتا ہے۔ اس مسئلے کا ایک اور اہم پہلو تنہائی کی جستجو کے طور پر بھی ظاہر ہوا ہے جس کے اسباب صنعتی معاشرے کی سردمہری اور روحانی ناداری میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ راقم الحروف نے اپنے ایک مضمون ”تنہائی کا مسئلہ“ (شب خون آباد) میں تنہائی کے مسئلے کے اس پہلو کا احاطہ کیا ہے۔

49- نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم، نمبر 65/64/163۔

50- راشد: لا= انسان (ایک مصلوب)، الماشال، لاہور، جنوری 1969ء ص 27۔

51- نئی شاعری کی بنیادیں، سوغات، جدید نظم، نمبر 63۔

52- لا= انسان ص 5۔

53- راشد: ایک خط (سلیم احمد کے نام)، راشد نمبر، شعر و حکمت، ص 327/28۔

54- بحوالہ ایضاً ص 328/29۔

55- مادر (تحارف طبع اول)، طبع چہارم، الماشال، لاہور، فروری 1969ء ص 116۔

56- انسان کے چند مصرعے حسب ذیل ہیں:

اُمّی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں جابلوں مردوں کی بیماروں کی دنیا ہے
یہ دنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دنیا ہے
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
ہماری زندگی اک داستانِ ناتوانی ہے

بنائی اے خدا اپنے لیے تقدیر بھی تو نے
 اور انسانوں سے لے لی جرأتِ تدبیر بھی تو نے
 یہ داد اچھی ملی ہے ہم کو اپنی بے زبانی کی
 اور نظم کا آخری مصرعہ یہ ہے:
 خدا سے بھی علاجِ دردِ انسان ہو نہیں سکتا

57. Archibald Macleish : Poetry And Experience, Penguin Books,
 1965, P.102

58۔ ایران میں انجینی مالشال، لاہور، مارچ 1969ء، ص 142

59۔ دستِ شکر کا یہ اقتباس دیکھیے:

اسی روحِ شبِ گرد کا

اک کنا یہ ہے شاید

یہ ہجرتِ گزنیوں کا پھنڑا ہوا قافلہ بھی

جو دستِ شکر سے مغرب کی مشرق کی پہنائیوں میں

بھٹکتا ہوا پھر رہا ہے

60۔ کوئی جھکو دو روزِ مان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتا دو

کوئی یہ بھادو کہ حاصل ہے کیا مستیِ رائیگاں سے

کہ غیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر (پہلی کرن)

عہدِ بن رہا ہے ہمارا لہو مومیا کی

زندگی کو تنکائے تازہ ہر کی جستجو

یا زوالِ عمر کا دیو سبک پارو برو

یا انا کے دستِ و پا کو مستوں کی آرزو

کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

(کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم)

61۔ ہم محبت کے خرابوں کے مکین

ریک دہدوڑ میں خوابوں کے فہرے لوتے رہے

(ریگ دی روز)

سایہ ناپید تھا، سائے کی تنہا کے تلے سوتے رہے

62۔ یہ غلائے وقت کہ جس میں ایک سوال ہم

(ہر تن نشاط وصال ہم)

کوئی چیز ہم نہ مثال ہم

63۔ لا= انسان ص 23۔

64۔ ”یہ رتی نہ ہو تو کہاں ہم میں تم میں

ہو پیدا یہ راہ وصال“

مگر ہجر کے ان دلیوں کو وہ دیکھ سکتا نہیں

جو سرسرازل سے ابد تک تھے ہیں

جہاں یہ زمانہ..... ہنوز زمانہ

(زمانہ خدا ہے)

فطراک گرہ ہے:

65۔ لا= انسان ص 30۔

66۔ احمد ندیم قاسمی: اردو شاعری آزادی کے بعد، نئی شاعری، مرتبہ افتخار جالب، ص 24/25

67۔ اختر احسن: نئی شاعری کا منشور، نئی شاعری، ص 36/37

68. Edgar Wind : Art And Anarchy, Faber & Faber, 1963, P.87

69. Lionell Trilling : Art and Neurosis, in Art And Psychoanalysis, P.517

70. Ibid, 517.

71۔ میں کہاں آگیا کس جگہ آگیا

کوئی منزل نہ دہیر نہ چادہ مرا

پھر بھی ہو ذوق آوارگی کا بھلا

ذو غڑ تا پھر رہا ہوں تجھے جا بجا

اے مری آرزو

اے چراغِ روجو

(افریقہ کی طرف: سندباد)

کیسے اس میں (شہر) اپنی روح کی جیوت جگاؤں

کیا ترکیب کروں

اس کی چھاتی پر بیٹھا
سوچ رہا ہوں

(پگڈنڈی: شہر زاد)

اونچائی یا گہرائی میں
اونچائی اور گہرائی میں
میرے معنی کہیں تو ہو گئے
اپنے معنی کھوج نکالوں
تب جا کر یہ راہ کئے گی

(شبِ گشت)

72۔ گاہے چوراہے میں چکا چوند منڈل زخم
خوف ناک گنیر چشم بد دور تیر و محس
حرام مغز امتحان میں ہے

(قدیم ہجر)

73۔ اور میں گھڑی کی ظالم سویلوں کی ہلک ہلک میں
دن کے زرد پہاڑ پہ چڑھنے لگتا ہوں

(کوہِ ندا)

74. Quoted from The TimesOf India, New Delhi, July 18, 1972, P.4.

75۔ مآخذ (دیباچہ) ص 41۔

76۔ ایضاً ص 14/15

77۔ خوشبو کی بھرت (ایک مکالمہ) ، سویرا ، لاہور ، شمارہ 17/18 مارچ 1972ء ، ص 221۔

78۔ محمد حسن عسکری: انسان اور آدمی ، مکتبہ جدیدہ ، لاہور ، اکتوبر 1953ء ، ص 183۔

79۔ اختر الایمان: کچھ شاعر کے بارے میں ، نجات سے پہلے (قاضی سلیم) مکتبہ شبِ خون ، الہ آباد ، ص 105

80۔ خلیفہ عبدالحکیم: ٹکرا قبائل ، ناشر بزمِ اقبال ، لاہور۔ (الاینڈ پریس لاہور)

”ملا نہ خود فرماتے ہیں کہ میں تھکیک اور تھلسف کے ظلمات میں سے ہوتا ہوا ایمان و یقین کے آبِ حیات

تک پہنچا ہوں۔“ ص 724

81۔ محمد مصدق: سید راہِ روی کی ضرورت ، مضمون مشمولتی شاعری ص 216/215

- 82۔ جیلانی کامران: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، مضمون شمولہ نئی شاعری، ص 131/32
83. Bhagvad - Gita, Chapter VII, New American Library, 1956. P.71.
- "I am the essence of the waters,
The Shining of the Sun and the Moon;
Om in all the Vedas,
The word that is God.
It is I who resound in the ether
And am potent in man.
I am the sacred smell of the earth,
The light of the fire,
Life of all lives,
Austerity of ascetics.
Know me, eternal seed
of everything that grows:....."
- 84۔ انتظار حسین: نیا ادب اور پرانی کہانیاں، نیا دور، کراچی شمارہ 23/24، ص 50۔
- 85۔ اختر احسن: میری زمین فرییس اور زمین بدھ مت، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11۔ نومبر 1962ء ص 133۔
- 86۔ نیا اسم (ایک گفتگو، ناصر کاظمی اور انتظار حسین کے مابین) نیا دور، کراچی، شمارہ 7/8، ص 95۔
- 87۔ جیلانی کامران: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، نئی شاعری، ص 131/32۔
- 88۔ اختر احسن: نئی شاعری کا منشور، نئی شاعری، ص 29۔
- 89۔ اختر احسن: میری زمین فرییس اور زمین بدھ مت، نصرت، لاہور، شمارہ نمبر 11، ص 135۔
90. Quoted from The Chief Currents of Contemporary Philosophy,
P.551.
- 91۔ اس سلسلے میں انیس تا کی کے یہ جملے بھی توجہ طلب ہیں: "نئی شاعری کا تصور راقی اور جذباتی لہجہ ایک مخصوص تاریخی اور تمدنی سیاق و سباق سے ماخوذ ہے۔ 1947ء سے فوراً بعد کی منظومات میں جس جذباتی اشتعال اور ذہنی انفرادی کا احساس ملتا ہے وہ پرانے ثقافتی اثاثے سے علاحدگی کا Nostalgia ہے۔" مضمون "نئی شاعری کا منصوبہ" نئی شاعری، ص 40۔
- 92۔ فراق گورکھپوری: من آنم، ادارہ فروغ اردو، لاہور، 1962ء ص 189
- 93۔ جیلانی کامران: نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات، نئی شاعری، ص 145۔

- 94۔ نیا آسم: نیا دور، کراچی، شمارہ 7/8، ص 92۔
- 95۔ ایضاً ص 92۔
- 96۔ جیلانی کامران: ناکھا لوجی اور اسلام، ادب لطیف، لاہور، جنوری 1963ء ص 8/9/10/1۔
- 97۔ سردار جعفری: ترقی پسند ادب، ص 193/94/203۔
- 98۔ انتظار حسین: اجتماعی تہذیب اور افسانہ، نیا دور، کراچی شمارہ 18/18، ص 68۔
- 99۔ مثلاً اس باب میں نئی غزل کی روایت کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے۔ اس موضوع پر راقم الحروف کے تین مقالے: (1) سوالیہ نشان اور آج کی غزل (2) اردو غزل 1947ء کے بعد (ہندستان میں) اور (3) نئی غزل کی روایت، بالترتیب۔ فنون، لاہور کا غزل نمبر، شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی کی جانب سے شائع ہونے والی ایک کتاب ”اردو ادب آزادی کے بعد“ اور شعر و حکمت، حیدرآباد میں شائع ہو چکے ہیں۔



دوسرا باب

- نئی شاعری (2)
- (نئی جمالیات - قتی ولسانی مسائل)

پچھلے باب میں بیسویں صدی کی اردو شاعری کا جو منظر نامہ پیش کیا گیا اس سے ایک نئے ذہنی ماحول کی تصویر ابھرتی ہے۔ یہ تصویر ”جدید“ کے تاریخی اور مادی تصور (حالی اور آزاد کی اصلاحی تحریک) اور ”جدید“ کے سیاسی، اقتصادی یا تہذیبی تصور (ترقی پسند تحریک) دونوں سے فی نفسہ مختلف ہے۔ اس پر ”جدید“ کے اس منطقی تصور کا اطلاق بھی ممکن نہیں جس کی تشکیل سائنسی عقلیت کے ہاتھوں ہوئی تھی اور جس کے مضمرات پر ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ میں تفصیل کے ساتھ گفتگو کی جا چکی ہے۔ یہ تصویر نئے انسان کے مقاصد اور اس سے وابستہ امکانات و فرائض کے بجائے اس کی حقیقی صورت حال پر مبنی ہے، ایک انتہائی پیچیدہ اور پراسرار حقیقت کے زندہ و متحرک پیکر کی شکل میں۔ یہ پیکر پورے انسان کا ہے، صرف اس کے اخلاقی یا سماجی یا سیاسی یا اقتصادی وجود کا مظہر نہیں۔ اسی لیے اس کی ترکیب میں جا بجا وہ تضادات دکھائی دیتے ہیں، جن سے زندگی کی پیچ در پیچ کلیت عبارت ہے۔ تاریخت، مظہریت، وجودیت، مذہبیت مابعد الطبیعیات اور نفسیات، ان سب کا موضوع متخالف میلانات اور جذبہ و جہت کی ڈور میں بندھی ہوئی ذات اور اس کی کائنات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں فکر کے اُن زاویوں کی کارفرمائی بہت واضح ہے جن کی علمی اور فلسفیانہ تعبیر و تشریح نئی حیات سے متاثر اور اس پر اثر انداز ہونے والے علما و مفکرین نے کی ہے۔ جو افکار و نظریات جدیدیت کو فلسفیانہ اساس فراہم کرتے ہیں، بیشتر صورتوں میں وہ نئی شاعری کا فکری سرچشمہ نہیں بلکہ اس طرز احساس کے مؤند ہیں جس نے اردو کی شعری روایت میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ اس سلسلے میں ایک توجہ طلب مسئلہ یہ ہے کہ مغربی شعر و ادب میں فکر و احساس کے نئے زاویوں کا اظہار انیسویں صدی کے اواخر سے ہی نظر آنے لگا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کا زمانہ اپنی مخصوص جذباتی اور ذہنی فضا کے سبب ان ادوار سے زیادہ مضطرب آگئیں تھا جن کی اثر انگیزی فرانسیسی اشاریت پسندی اور جرمن روانیت کے فروغ و تشکیل کا باعث ہوئی۔ اسی لیے جدیدیت کے خدو و حال مغربی شعرا کے یہاں بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائیوں میں ہی اچھی طرح روشن ہو چکے تھے۔ اردو شاعری نے حالی و آزاد سے ترقی پسند تحریک تک، چند مستثنیات سے قطع نظر، ادب کے ایک میکالگی اور سماجی تصور کو ہمیشہ اپنا نشان امتیاز سمجھا اور زندگی کے ان مناصب کی جانب دروازہ دست رہی جن کی تکمیل کا حق اصلاحی یا قاندرین اور سماجی مصلحوں کو پہنچتا تھا۔

اجتماعی مسائل کی طرف اجتماعی رویے اور رد عمل کے اظہار کا سبب اردو شعرا کی یہی اصلاح پسندی تھی، اور تعمیر و فلاح کے اسی شوق کا نتیجہ تھا کہ حالی و آزاد سے ترقی پسند شعرا تک اردو شاعری کم و بیش ہمیشہ فن کے ایک سماجی تصور کی تابع رہی۔ تخلیقی عمل، سماجی عمل بن گیا اور افادہ و مقصد کے سماجی معیاروں کے تحت انکا اردو اظہار کی حدیں حتمین کر دی گئیں۔ شاعری زندگی کی آئینہ بندی اور تنقید سے آگے بڑھ کر زندگی کا منصوبہ بن گئی۔ ظاہر ہے کہ اس طرز فکر کے اظہار کی بہتر صورتیں سماجی علوم مہیا کر سکتے تھے۔ زندگی پر سائنس اور سیاست کے تسلط کی روشنی میں یہ خیال محض ایک خواب تھا کہ شعر و ادب یا فنون لطیفہ کے ذریعے جاہلی کے اس سیلاب کو روکا جاسکتا ہے جو موجودہ معاشرے کی پریشاں نظری اور بحران کا سبب ہے۔ معاشی اور مادی ضرورتوں کی آسودگی بھی اگر شعر و ادب کے وسیلے سے ممکن ہو سکتی تو آج انسانی معاشرہ ان مسائل کے بارے میں شاید یکسر محفوظ ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ فنون بھی زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انسانی جذبہ و شعور کی نوعیت و جہت میں ایک خاموش اور آہستہ خرام تھیر کا سبب بنتے ہیں لیکن یہ تھیر لازمی طور پر سماجی ضرورتوں کے مطابق نہیں ہوتا، نہ ہی اس کا نتیجہ حتمی مادی اور طبی سرگرمیوں کے کسی تعمیری سلسلے کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ادب اور فن سے متاثر ہونے کے لیے بصیرت و تفہیم کی جو سطح درکار ہوتی ہے وہ انسانی تاریخ کے کسی بھی دور میں متاع عام نہیں رہی۔ عوامی فن و ثقافت کی قدریں عوام کی معصوم خواہشوں اور خواہوں کی طرح براہ راست اور سہل الفہم ہوتی ہیں۔ ان کے تجربے سادہ ہوتے ہیں اور زندگی کے تمام مسائل و معاملات اس سادگی کا مظہر۔ اس مسئلے پر پچھلی کتاب میں بحث کی جا چکی ہے کہ عوامی فن کی ماہیت و ہیئت بالطبع فن کے ترقی یافتہ معیاروں سے مختلف ہوتی ہے۔

شاعری کو اگر منصوبہ بند مقاصد کا ترجمان بنایا جائے تو ضروری ہوگا کہ اس کے صیغہ اظہار کے سلسلے میں بھی وہ شرطیں ملحوظ رکھی جائیں جن کا پابند شاعر اپنے آپ کو سمجھتا ہے۔ کیونکہ کسی بھی گروہ کی ذہنی قیادت کے لیے اس گروہ کی سطح شعور کا احترام بہر نوع ایک لازمی امر ہے۔ جدیدیت چونکہ اجتماعی تجربات و مسائل کو بھی ذاتی تجربے کے بغیر قبول نہیں کرتی اس لیے ہر شعری پیکر (ذاتی تجربے سے مشروط ہونے کے بعد) ایک قائم بالذات مسئلہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ فن کی آزادانہ حیثیت میں یقین نے فنی اور لسانی اعتبار سے بھی نئی شاعری کو اپنی پیشرو شاعری کی بہ نسبت پیچیدہ تر بنا دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر فن کی طرح شاعری بھی کاری گری اور تکنیک ہے لیکن یہ تکنیک کسی بنائے ہوئے طریقے کے میکانیکی معمول کی آفریدہ نہیں ہوتی (۱) شاعری میں زبان اور اس کے تمام اوزاروں کی طرف شاعر کا رویہ انفرادی ہوتا ہے۔ اس رویے کی تربیت میں اس کی روایت اور ماحول کے اثرات کی اہمیت مسلم ہے۔ تاہم ذاتی تجربے اور طرز احساس کی زائیدہ شاعری لسانی اور فنی اعتبار سے ہمیشہ عمرانی معاہدوں کی پابند نہیں ہوتی۔ اس لیے ہر شاعر کے مطالعے میں اس کے انفرادی طریق کار اور استعداد، نیز زبان کی طرف اس کے

ذاتی رتوں کی تلاش و تفہیم ناگزیر ہے۔

فلسفیانہ سطح پر زبان اور اس کے اظہار کی گونا گوں صورتوں کے تجزیاتی مطالعے کی جانب باقاعدہ توجہ سب سے پہلے منطقی اثبات پسندوں نے کی۔ منطقی اثبات پسندی کے مؤسس و نگہداشت سے لے کر اس فلسفے کے نہایت جدید تر مفسر دارلک تک کے افکار کا خلاصہ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس کے ضمن میں پیش کیا جا چکا ہے۔ ونگسٹائن نے اپنے ”فلسفۂ منطق کے رسالے“ میں لسانی اظہار کے جس مسئلے کو اپنا کلیدی موضوع بنایا تھا وہ علامت ہے۔ لفظ اور خیال کے رشتے اور لفظ کے علامتی تبدل کے سوالات پر تمام منطقی اثبات پسندوں نے بحث کی ہے اور چند اختلافات کے باوجود بعض متفقہ نتائج تک پہنچے ہیں۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس میں یہ تفصیلات بیان کی جا چکی ہیں۔ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ افکار کی طرف اسالیب اظہار کے معاملے میں بھی اردو کی نئی شاعری تا حال ایسے مسائل میں الجھی ہوئی ہے جو مغرب میں جدیدیت کے مفردوں کو اب سے تقریباً چالیس برس پہلے درپیش تھے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں جدیدیت کی روایت نے جو رخ اختیار کیے، ان کے تاثر اور رنگ و آہنگ میں اضافہ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دہائیوں میں ہوا۔ مگر ان افکار کی روایت مغرب میں اب خاصی طویل اور مستحکم ہو چکی ہے۔ اردو شعرا کے یہاں یہ روایت ابھی تک تکمیل کے مراحل سے گزر رہی ہے۔ اسی طرح اردو کا نیا شاعر ابھی تک علامت کے مسئلے کو حل نہیں کر سکا ہے اور نئی شاعری کا معتد بہ حصہ علامتی اظہار کی پیچیدگیوں کو سمجھنے بغیر بیشتر اردو قارئین کے لیے یکسر ناقابل فہم رہے گا۔ اس سلسلے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ لفظ کا علامتی تبدل اور اشیاء تجریدی تجربوں کا علامتی اظہار، تخلیقی عمل کی پوری روایت سے علاحدہ رکھتا ہے اور اس طرز احساس یا طریق کار کے اسباب تخلیقی اور فنی نہیں نفسیاتی اور فطرتی بھی ہیں۔ لیکن مغرب کی نئی شاعری اور کم و بیش تمام ممالک کے موجودہ آواں گار و مطلقوں میں اظہار کے صیغہ و آہنگ کی نوعیت اردو کے نئے اسالیب شعر کے مقابلے میں زیادہ تیز رفتار تبدیلیوں کی ہم رکاب ہے۔ علامتوں میں سوچنا یا اشیاء کو علامتوں کی سطح تک لانا جیسی اور نفسیاتی تجربوں کی تجسیم کے ذریعے حقائق کا علامتی اور اک، انسانی فطرت کا ایک خود کار عمل ہے۔ پس یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ استعارہ سازی یا پیکر تراشی کی گرفت سے مکمل آزادی کا حصول ممکن ہے لیکن مغرب کے آواں گار و مطلقوں میں مشینی جمالیات (Vehicle Aesthetics) براہ راست شاعری (Direct Poetry) یا بیان کی شاعری (Poetry of Statement) جس تیزی کے ساتھ مقبولیت حاصل کرتی جا رہی ہے، اس نے شعر کی خارجی ہیئت کے نئے اصول ترتیب دیے ہیں۔ بود آئرنے بہت پہلے یہ بات کہی تھی کہ ”وہ وقت دور نہیں جب یہ حقیقت سمجھ ل جائے گی کہ ہر وہ ادب جو سائنس اور فلسفے کے درمیان دوستانہ طریقے سے سفر طے نہیں کرتا خود اپنے ہاتھوں اپنی موت یا خودکشی کا مرتکب ہوگا۔“ (2) سانچا نا کو توقع تھی کہ عقلی تعلیم سے محرومی کے سبب قدیم زمانوں کے شعرا جن نیم متصوفانہ

دنیاؤں میں بھٹکتے پھرتے تھے، اب عقل و شعور کی مدد سے نیا شاعران دنیاؤں سے الگ ایک نئی دنیا (عقلی) کی تعمیر میں کامیاب ہوگا، اور اس کی شاعری کی جڑیں تصوریوں کے بجائے سچے انسانی تجربوں میں پھوست ہوں گی۔ (3) یو جین ورون نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار کیا تھا، یہ کہتے ہوئے کہ فن اساطیری تخیل سے کنارہ کش ہو کر سائنسی بن جائے گا۔ (4) غرض کہ مغربی علمائے ادب کے افکار میں، جا بجا اس قسم کی شہادتیں دیکھی جاسکتی ہیں جن سے اساطیری اور علامتی تخیل کے بجائے ایک عقلی اور سائنسی صیغہ اظہار کے امکان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ اس طرز فکر کا سلسلہ مغرب میں گذشتہ صدی کے اواخر ہی سے شروع ہو چکا تھا۔ سائنسی فکر کے فروغ نے بیسویں صدی کے اوائل میں اس زاویہ نظر کو اور تقویت پہنچائی، چنانچہ 1913ء میں دی زیاس اور ہیوی لینڈ نے The Modern Evolution of Plastic Expression میں یہ اعلان کیا کہ ”فن سائنس سے متاثر ہی نہیں اس میں جذب ہوتا جا رہا ہے۔“ لیکن اس کتاب میں یہ جملہ بھی شامل ہے کہ ”ابھی ہم شاید اس منزل تک نہیں پہنچے ہیں جہاں فن کو انسان کا خالص سائنسی اظہار تصور کیا جاسکے۔“ اس ضمن میں اسٹرن برگ کی یہ بات زیادہ حقیقت پسندانہ تھی کہ اگر فن سائنس کی طرح تعمیر و زندگی کی شکار ہو گیا تو تحیز کے عنصر سے یکسر خالی ہو جائے گا۔ سائنسی اظہار کی خوبی اس کا متین اور استدلال ہے۔ فن کی بقا کا دار و مدار اس کے ابہام اور عدم متین پر ہے جو ذہن کو کبھی آسودہ مطمئن نیز بے نیاز جستجو نہ دے۔ پھر سائنس ہمیشہ مجرد مضامین کرتی ہے۔ فنون تجریدی حقائق اور اصولوں کو بھی زندہ اور متحرک پیکروں میں ڈھال دیتے ہیں۔ (5) اس لیے نہ سائنس کو کبھی فن کا جہل سکتا ہے نہ فن کو سائنس کا، تا وقتہ کہ ذہنی ارتقا کے کسی موڑ پر ان کے باہمی امتیازات کا احساس ہی بالکل ختم نہ ہو جائے۔ بود لیریا سائنس یا یو جین ورون وغیرہ کے قیاسات کی بنیادیں فی الاصل اس خوف پر قائم تھیں جس کے اسباب مادیات اور تعقل کی غیر متوازن فضا میں انسان کی جذباتی زندگی اور تخیلی قوتوں کے ممکنہ خاتمے نے فراہم کیے تھے۔ خوف کی شدت نے ان کی بصیرت کو بھی ایک مبالغہ آمیز نتیجے تک پہنچا دیا۔ وہ اس بنیادی صداقت سے دور ہوتے گئے کہ اساطیری تخیل یا ستر ی تجربے عقلیت سے بعد یا محض قدامت زدگی کے ترجمان نہیں ہوتے اور ان تجربوں کی نمود بعض ایسے عناصر کی رہن منت ہوتی ہے جو انسان کی باطنی ترکیب میں شامل ہیں۔ اس سے قطع نظر، سچے انسانی تجربوں کا تصور بھی اضافی ہے۔ قدما، متصوفانہ تجربوں اور اساطیری وقائع کو مشہود سچائیوں کی طرح محسوس کرتے تھے اور ان کا تخیل جن تصوریوں کی تخلیق کرتا تھا، وہ ان کے نزدیک کسی بھی صورت میں حقیقتوں سے کمتر اور فرمایہ نہیں ہوتے تھے۔ منطقی اثبات پسندوں نے بھی مابعد الطبیعیات کو محض پراسرار اور انوکھے لسانی پیرائے سے تعبیر کیا تھا اور طبعی تجربوں اور حسی واردات کو ایک ہی معیار کے مطابق سمجھنے کی سعی کی تھی۔ لیکن بالآخر یہ کہہ کر کہ حسی اور تخیلی تجربے گہرے جذباتی ایقانہات کا نتیجہ ہوتے ہیں، وہ اپنے موقف سے ہٹ گئے۔ مغرب کا نیا شاعر براہ راست اور

خطابہ انداز بیان سے نہ تو خوفزدہ دکھائی دیتا ہے نہ ہی اس کے لیے علامت سازی کا عمل کسی ایسے فریضے کی حیثیت رکھتا ہے جس کی مثال فرانسیسی اشاریت پسندوں کے یہاں ملتی ہے۔ فکر میں تبدیلیوں کے ساتھ اظہار کے سانچوں کا بدل جانا ایک فطری امر ہے۔ چنانچہ مغرب کے آواں گارو شعرا کے یہاں بھی شعری اسلوب کی منت نئی شعلیں دکھائی دیتی ہیں اور اس سلسلے میں تجربہ پسندی کی رو، لسانی اظہار کے ایسے تحریر خیز میلانات تک جا پہنچی ہے جس کی مثال دادایا سرریلیٹ معصوموں کی روایت سے آگے اب Action Painters/Brute کی تصویروں سے دی جاسکتی ہے۔ یعنی حقیقت کو وہ اس کی کمزور ترین ہیئت میں دریافت کرتے ہیں اور بد صورتی میں سچائی کا نشان پاتے ہیں۔ مختصر اسے حقیقت کی ایکس ریننگ (X-Raying) کا عمل کہا جاسکتا ہے۔ (6) ان حقائق کی طرف اشاروں کا مقصد اس بات کی وضاحت ہے کہ ہر چند مغرب میں سائنسی صیغہ اظہار کے ہاتھوں علامتی اظہار کی شکست کے اندازے لگائے جاتے رہے اور معاصر مغربی شعرا (مثلاً گلس برگ، فرلنگ ہٹی، کورسو) کبھی کبھی علامتی اسلوب اور طریق کار کو ترک کر کے براہ راست اور بیانیہ انداز بھی اختیار کرتے ہیں، اور رفتہ رفتہ ایک ایسی نئی شعریات کا خاکہ بھی سامنے آتا جا رہا ہے جس میں فکر کے ساتھ ساتھ اس کا اسلوب بیان بھی مجز دہے، تاہم یہ فیصلہ گہری توجہ کا طالب ہے کہ مجز و فکر صیغہ اظہار میں شعری تعمیر کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتی ہے یا نہیں۔ یوں زندگی کے ہر شعبے میں مستحیات کی منجائش ہمیشہ باقی رہتی ہے، علی الخصوص ادب میں، کسی اصول کو کھلیے نہیں بنایا جاسکتا۔

اردو کی نئی شاعری جس لسانی پیرائے کی تشکیل میں معروف ہے اس کا غائب عنصر آج بھی الفاظ، اشیا اور مظاہر نیز حسی تجربوں کا علامتی تبدیل ہے۔ علامت سازی کے میلان کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر پر دیو ماللا، مذہب اور نفسیات سے متعلق مباحث میں نظر ڈالی جا چکی ہے (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس۔ ناشر: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان) تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور نئی شاعری میں علامتوں کے استعمال کی نوعیتوں کا جائزہ اگلے باب میں لیا جائے گا۔ اس سے پہلے علامتی اظہار کے عمومی مسائل اور مضمرات پر ایک نظر ڈال لینا ضروری ہے۔ جہاں تک معنی کی ایک سے زیادہ سطحوں کا تعلق ہے وہ تخلیقی اظہار کی ہر ہیئت میں (وہ علامتی ہو یا غیر علامتی) ڈھونڈی جاسکتی ہیں۔ ہر معنی خیز فن پارے کے تاثر اور مفہوم کی لہریں بہ یک وقت کئی سمتوں میں سفر کرتی ہیں اور ان کی وساطت سے حقیقت کے کئی مراکز تک پہنچا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں اظہار کی اس سطح کا ذکر نہیں جہاں شاعری گرفت لفظ کی صرف اوپری یا اکہری پرت پر ہوتی ہے اور وہ لغوی معنی کے جبر سے آزاد نہیں ہو پاتا۔ ایسی صورت میں الفاظ کا استعمال صرف ذہنی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور استدلالی منطق کا مطیع۔ چنانچہ الفاظ سے واسطے کی تصویر تو بن جاتی ہے لیکن اس میں کسی وسیع تر حقیقت کے عملی نشانات کا عکس نہیں ابھرتا۔ اظہار کی پوری عمارت زمین کے اوپر کھڑی دکھائی دیتی ہے، سب کچھ واضح، دو ٹوک اور بے حجاب۔ زیر زمین جانا تو شاعر کے لیے ممکن ہوتا ہے نہ وہ دوسروں

کے لیے اس کی گنجائش چھوڑتا ہے۔ اس کا ہر لفظ حصّے، طے شدہ اور متوقع صورتوں میں معنی کی ترسیل کرتا ہے۔ نتیجہ اس سے ذہنی طور پر تو متاثر ہوا جاسکتا ہے، لیکن کسی تخلیقی تجربے تک رسائی نہیں ہوتی۔

اظہار کی یہ ہیئت تخلیقی نہیں، کاروباری ہے۔ اسی لیے اس کا بنیادی وصف تیقن اور معنی کا تعین ہے۔ سننے والے اور کہنے والے کے درمیان کوئی دھند لکایا تذبذب کا کوئی احساس حائل نہیں ہوتا، نہ ہی معنی کی دریافت کے بعد استعجاب کی کسی کیفیت کا تجربہ ہوتا ہے۔ کاروباری اظہار میں الفاظ معانی کی ترسیل کے بعد اپنی اہمیت کھو بیٹھتے ہیں، چنانچہ سننے والا الفاظ کے بجائے صرف ان کے مافیہ کو توجہ کا مرکز بناتا ہے۔ تخلیقی ہیئت الفاظ کو بھی مافیہ کے درجے تک پہنچا دیتی ہے اور انھیں وسیلے کے بجائے فی نفسہ مقصد بنا دیتی ہے یعنی مافیہ میں الفاظ اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

علامت کے بارے میں یہ تصور بہت گمراہ کن ہے کہ وہ متعلقہ شے کے وجود کی نمائندگی محض کا فرض انجام دیتی ہے۔ یہ خدمت اپنے محدود اور لغوی مفہوم میں الفاظ بجا لاتے ہیں۔ کلمات تعبیر بھی کم و بیش اسی مقصد کی تکمیل کرتے ہیں چنانچہ تعبیر کی مثال اس ترازو سے دی جاسکتی ہے جس کے دونوں تلوں پر دو مختلف اشیاء کے مابین مقدار کے توازن کی جستجو کی جائے۔ اس عمل میں مضہبہ اور مضہبہ بہہ کی باہمی ہم آہنگی انھیں ایک دوسرے کی گرفت سے نکلنے نہیں دیتی اور معنوی طور پر انھیں ایک دوسرے کا عکس بنا دیتی ہے۔ انھیں نیارنگ تو عطا کرتی ہے مگر اس رنگ کو کوئی نیا تاثر، معنی کا کوئی نیا نقش نہیں بخشتی۔ بغرض محال یہ ہو بھی جائے تو اس تاثر یا معنی کی فضا اصل شے کی چہار دیواری میں سمٹی رہ جاتی ہے۔ بلاشبہ ایک اچھی تعبیر ایک نئے جمالیاتی تجربے کی تخلیق کرتی ہے لیکن تجربے کی لہر اس شے کی سطح سے اوپر اور قید سے باہر نہیں جاتی جسے تعبیر کی اساس یا موضوع کی حیثیت حاصل ہو۔ تعبیر کے عمل کی اسی محدودیت سے نکل آ کر طارے نے تخلیقی اظہار کی لغت سے مثل، مانند، طرح جیسے الفاظ کے اخراج کا اعلان کیا تھا۔

علامت کا معاملہ مختلف ہے۔ یہ متعلقہ شے کے وجود کا نہیں بلکہ اس کے لمحہ بہ لمحہ بڑھتے اور پھیلتے ہوئے تصور کا انکشاف ہے۔ اس کی تعین کا عمل متعلقہ شے کو محض ایک نیا نام اور نیا آہنگ ہی نہیں عطا کرتا بلکہ اسے ایک نئی شخصیت سے بھی ہمکنار کرتا ہے۔ سوسین لیگرنے کہا تھا کہ یہ عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے لیکن ”استدلال سے پہلے“ کا مطلب یہ نہیں کہ علامتی تعین کا عمل غیر عقلی ہے۔ وضاحت کے لیے سوسین لیگرنے یہ الفاظ دیکھے:

علامت حصّے کرنے کا عمل استدلال سے پہلے ہوتا ہے،

تعقل سے پہلے نہیں۔ یہ انسانی تعقل کا نقطہ آغاز ہے اور

تفکر، تخیل اور عمل سے زیادہ ہمہ گیر اور عمومی ہے۔ (7)

پھر غیر منطقی منطق بھی ایک عقلی جواز رکھتی ہے۔ ریس بوکا یہ دعویٰ کہ میں نے اپنے آپ کو موہوم شکلوں کا عادی بنالیا ہے، اس غلط فہمی کا موجب بھی بن سکتا ہے کہ علامتوں کی دریافت اور تعین کا عمل شعور سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا اور اس کے لیے خواب یا جنون کی کیفیت ضروری ہے۔ کبھی کبھی یہ صورت حال بھی معاون ہو سکتی ہے اور یہ عمل قطعاً غیر شعوری بھی ہو سکتا ہے یا شعوری اس سطح کا اظہار جس کی منطقی تعبیر ممکن نہ ہو۔ (مثلاً شاکل کی تصویروں میں حکومت کی ہر تسمیہ کے باوجود کلیسا کی علامات کا درآنا) لیکن عام طور پر یہ راہ سفر شعور کی رفاقت کا مطالبہ کرتی ہے۔ دیکھی تو یہاں تک کہتا ہے کہ فکر کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ علامت معین کرے۔ (8) یعنی علامت انسانی شعور کی فطری سرگرمی ہے۔ حقیقی اظہار میں اگر اس فعلیت سے کام نہیں لیا جاتا تو اس کا مطلب یہ ہے کہ فکار حقیقی عمل کے ایک انتہائی اہم راستے پر چلنے کی صلاحیت سے محروم ہے۔ زندگی کے روزمرہ مظاہر کو علامت ندرت بخشتی ہے۔ رسی اور کاروباری زبان میں اگر ان مظاہر کو سینے کی سعی کی جائے تو ان کا اثر بیان واقعہ کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکے گا۔ اس سے قطع نظر، موہوم تجربوں کی دنیا جس کے بحر سے کوئی حقیقی ذہن آزا نہیں ہوتا، رسی زبان کے ذریعہ نہ تصور میں لائی جاسکتی ہے نہ اس کا فنکارانہ اظہار ممکن ہے۔ اس دنیا کی کئی باتیں براہ راست اظہار سے عدم مطابقت کے سبب رسی عیرائے بیان میں ان کبھی رہ جاتی ہیں اور انھیں لفظوں کی منطقی ترتیب یا استدلالی زبان کے بجائے کسی علامتی اصول کے ذریعہ بیان کیا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ زمانی اور مکانی تقسیم کے باعث مختلف الجعد اور ایک دوسرے کے لیے بظاہر ناماتوس اشیا میں داخلی مماثلت کا بھید کسی علامتی اصول ہی کے ذریعے پایا جاسکتا ہے۔

دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب علامتی اظہار کی تقسیم میں علامت کے حدود اور اس کے مخصوص طریق کار کو نظر انداز کر کے اس کو لغوی مفہوم کے کوزے میں محصور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامت اپنے عدم تعین کے باعث فکر کے مسلسل بڑھتے اور پھیلتے ہوئے منظر سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔ اسے لفظی سانچے کے لغوی مفہوم تک محدود رکھنے یا سمجھنے کی وجہ، بیشتر صورتوں میں عادت کے جبر یا کسی مخصوص تجربے کے اظہار کے لیے بار بار ایک ہی علامت کی تکرار کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تکرار علامت کو ستر کر دیتی ہے اور اس میں بے لباس اور مطلق الفاظ کی سختی پیدا کر دیتی ہے۔ عادت کے جبر کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ نیلگوں آسمان کی وسعت بیشتر لوگوں کے لیے صرف آسمان ہے۔ یہ زاویہ نظر لفظ آسمان کی لغوی تعبیر کا نتیجہ ہے جو اتنی واضح اور مدلل ہے کہ آسمان اور اس کے رنگ یا اس کی آفاق گیر وسعت کا کوئی انفرادی اور علامتی تاثر غفلت کرنے سے پہلے ہی اپنا فیصلہ صادر کر دیتی ہے اور دیکھنے والا اس میں کسی غفلت اور پراسرار معنویت کا بھید نہیں پاتا۔ فنی اور حقیقی مفہوم سے دور رکھنے والی چیز ”بمعنی صورت سے بے بصری“ نہیں بلکہ وہ بے بصری ہے جو مالوس و مشہود اشیا کے نمایاں وجود سے پیدا ہوتی ہے۔ مخصوص معانی کے ساتھ مخصوص علامتوں کی تکرار ایک چھوٹے سے دائرے میں انھیں گردش دے کر پھر لفظ بنا دیتی ہے۔ مثال

کے لیے روایتی شاعری میں قدیم یار کے لیے سرو و شمشاد یا آنکھوں کے لیے زم زم کے الفاظ یا ترقی پسندوں کے یہاں سرخ سویرا اور متعل ایسی جلد اور مطلق علامتوں کی حیثیت ان نشانات کی ہوتی ہے جو معنی کی دیواروں میں کوئی درجہ کھلائیں رکھتے کہ کسی نئے منظر کا سراغ مل جائے۔ مصوری کے پرانے اسکولوں میں رنگوں کے طے شدہ فکری اور جذباتی انسلالات، یا جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، اردو کی شعری روایت میں نفس، آشیان، سُرخ سویرا، متعل، داروغیرہ، یا نئے شعرا کے یہاں ریت، ہوا، سمندر، سایہ، جیسی تقلیدی علامتیں کثرت استعمال اور رسمی حدود میں گردش کے باعث غیر متوقع تجزیوں اور تخریب کی روشنی سے پڑھنے والے کے شعور کو منور کرنے کی سکت کھو بیٹھتی ہیں۔ فیشن کا لازمی نتیجہ محکم ہے، چنانچہ اکتھار کی جو نوعیت فیشن کا جزو بنی بہت جلد اپنی روشنی کھو بیٹھی۔ شاعری اور فن کی تمام ہیئتوں کو فخر کی طرح تازہ کار ہونا چاہیے، ایسی خبر جو کبھی باسی نہ ہونے پائے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب بحالیاتی یا فنی پیکر دیکھنے والے کے لیے اتنا دل نہ ہو کہ اس کے مفہوم کی حدیں متعین ہو جائیں اور معنی کے کسی نئے امکان کی توقع ختم ہو جائے۔ اس پیکر پر پڑنے والی ہر نگاہ اگر نگاہ اولیں کے تجربے سے دوچار نہیں ہوتی تو یہ پیکر اس کے لیے غیر دلچسپ ہو جائے گا۔

علامتی اکتھار کی تمام ہیئتوں میں لسانی علامت سب سے پیچیدہ ترین ہوتی ہے، کیونکہ ایک تو علامت کو علامت کے بجائے اکثر بیان واقعہ سمجھ لیا جاتا ہے، دوسرے علامتیں کبھی کبھی معنی یا باطنی تجربے کی ایسی دنیا کا اشاریہ بھی بن جاتی ہیں جس کے لیے پرانی علامتیں بے کار ہو چکی ہوتی ہیں اور جو فی نفسہ ناموس ہوتی ہے۔ اس طرح قاری کا کام معنی تک رسائی سے پہلے یہ ہوتا ہے کہ وہ معنی کے انکشاف کی نوعیت کو سمجھنے کا ہنر بھی جانتا ہو۔ بسا اوقات علامت کو لغوی مفہوم کے دائرے سے الگ کرنے کے بعد بھی قاری اس میں ایسے ہی معانی کی دریافت کا عادی ہوتا ہے جو اس کی مخصوص تربیت اور جذباتی انسلالات کے باعث کم و بیش متعین ہوتے ہیں۔ اس کوتاہی کے لیے صرف قاری ہی قصودار نہیں۔ اردو کی شعری روایت میں بیشتر علامتوں کے مستقر ہو جانے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ شعرا اکثر مسئلہ تجزیوں کے حوالے سے شعر کہنے کے عادی رہے ہیں۔ مثال کے طور پر قدما اور متوسلین کی شاعری میں آسمان ہمیشہ ظلم و ستم کی ایک اندھی قوت سے، گل محبوب سے اور بلبل عاشق سے تعبیر کیا جاتا رہا۔ یا ترقی پسند شعرا بالعموم رات کو سرمایہ دارانہ نظام سے اور سویرے کو اشتراکی جدوجہد کی کامرانی کے لمحے سے تعبیر کرتے رہے۔ ان کے تجزیوں کی منطق چونکہ پیچیدگی اور ابہام سے یکسر عاری رہی اس لیے ان کی علامتیں بھی روشن اور بے حجاب ہو گئیں۔ سردار جعفری نے تو یہ تک ضروری سمجھا کہ منزل کی جستجو کا ذکر کرتے ہوئے منزل کی اصلیت کو بھی واضح کر دیا جائے (فیض کی نظم پر جعفری کے اعتراض اور اس کے مضمرات کی جانب اشتراکی حقیقت نگاری کی فکری بنیادوں کے ضمن میں اشارہ کیا جا چکا ہے)۔ اس خرابی کے شکار نئے شعرا ابھی ہوئے ہیں چنانچہ نئی شاعری کی کئی

علائق کثرت استعمال کے سبب یک رخی لسانی وحدتوں میں ڈھل گئی ہیں۔ دراصل کسی بھی لسانی حیثیت کی تشریح و تعبیر ترجمے کے عمل سے مماثل ہوتی ہے۔ یعنی قاری تفہیم کے لیے الفاظ یا جملوں کا اپنے ذہن کی بساط پر اپنے مانوس صیغہ اظہار میں ترجمہ کرتا جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ طریق کار گہری کاسبب بھی بنتا ہے۔ رسمی استعمال میں زبان کی نوعیت جغرافیہ کے اس نقشے کی ہوتی ہے جو دریائوں، سمندروں، پہاڑیوں اور آبادیوں کے ناموں سے حصارف کر دیتا ہے لیکن ان کے پس پردہ چھپے ہوئے طوفانوں اور ہنگاموں کی خبر نہیں دیتا۔ اس کی مدد سے واقعات تک پہنچا جاسکتا ہے، حقیقت نگاہوں سے اوجھل رہتی ہے۔ واقعے اور حقیقت سے رشتوں کا مسئلہ بنیادی طور پر فکری ہے جو صیغہ اظہار میں تبدیلیوں اور ترسیم و تخیل کا جواز فراہم کرتا ہے۔ حقیقت واقعے کی ضد نہیں (مگر چہ ضد بھی ہو سکتی ہے) بلکہ عموماً اس کی توسیع اور نئی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ حقیقت جو تخیل سے آمیز ہو کر اپنی مخصوص مادی، زمانی اور مکانی قید سے آزاد ہو جاتی ہے، تخلیقی حقیقت بن جاتی ہے۔ علامتی اظہار کی حیثیت یہاں آگے کار کی ہوتی ہے جو حقیقت کو واقعے کے شوش اور بے لوج بدن سے باہر لاتا ہے۔

نئی شاعری میں تخلیقی طریق کار کی حیثیت سے علامتی اظہار کی مقبولیت کا سبب، ہم آہنگی کا وہ عنصر بھی ہے جو معاصر عہد کے تخلیقی طرز احساس اور علامتی اظہار کی مشترکہ قدر ہے۔ لگ کر ستراب ظاہر سے باطن کی طرف یا مٹی کی کھردری سطح سے تہ میں چھپے ہوئے سمندروں کی طرف ہوتا ہے۔ تمام مظاہر اور اشیا کا تجربہ فرد کو اس کی اپنی ذات کے حوالے سے ہوتا ہے اور وہ یوں محسوس کرتا ہے کہ حقیقت وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ وہ ہے جس کی حیثیت کا قصین اس کی انفرادیت کرتی ہے۔ ہر فرد کی ذاتی فضا میں کائنات کی ترتیب اس کی اپنی استعداد اور ادراک کے مطابق ہوتی ہے، بشرطیکہ وہ ہر مظہر کو اپنی نگاہ سے دیکھے۔ ظاہر ہے کہ یہاں کائنات سے مراد مانوس اشیا کی حیثیت یا مانوس طبیعی وحدتوں کی اس سطح سے نہیں جس کی حقیقت پر بالعموم لوگ متفق الخیال ہوتے ہیں۔ مثلاً دائرہ سب کے لیے دائرہ ہے اور آگ ہر شخص کے نزدیک حدت و حرارت کا مخزن۔ لیکن ان کی خارجی ہیئتوں کی تہ میں تخلیقی لگر، تجربے کے مختلف الابعاد مرکز اور مختلف فہم و صورتوں کا نقش دیکھتی ہے۔ تخلیقی لگر جس بازار میں کہ خریدی جائے، مذہبی اس کے حصول کا ذریعہ مستعار بصیرت ہو سکتی ہے۔ انسانی وجود کی ترکیب میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے یہ حقیقت روشن کر دی ہے کہ انفرادیت ہر فرد کی فطری ملکیت ہے اور تا وقتے کہ اس متاع بے بہا کی حفاظت نہ کی جائے تخلیقی اظہار کی ہر کوشش فن کار کے امتیازی نشان سے محروم ہوگی۔ جدیدیت نے سب سے زیادہ زور انفرادیت کے تحفظ اور انفرادی تجربے سے وفاداری پر ہی دیا ہے۔ چنانچہ نئی حیثیت کا تجربہ و تعبیر کرنے والے تمام مفکرین اور عالموں نے فرد کی صورت حال اور تجربوں کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اسی تجربے کی روشنی میں فرد کے اجتماعی مسائل پر نظر ڈالی ہے۔ جس طرح فطرت کا قانون یہ ہے کہ زندگی سادگی سے پیچیدگی کی

طرف بروہتی ہے اسی طرح بقول کیرسرتہذیب کا اصول یہ ہے کہ انسان جیسے جیسے مہذب ہوتا جاتا ہے اپنے باطن کی طرف اس کی توجہ میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے (9) اور شاعری یا فنون، بہر صورت، جذبے اور شخصیت کی تہذیب کے بغیر وجود میں نہیں آسکتے۔

معاصر عہد میں انسان کی نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں کے احساس میں شدت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انسان کے شعور کی گیرائی میں بھی بتدریج اضافہ ہوا ہے۔ جیسے جیسے وہ اپنی خارجی دنیا سے زیادہ آگاہ ہوتا جا رہا ہے، اس کی الجھنیں بھی بروہتی جارہی ہیں۔ مادی حقیقتوں کی محدودیت اور تخلیقی یا تخلیقی صدائقوں کی وسعت کا تضاد رآن تہذیبی اور معاشرتی مسائل کے رد عمل کا اظہار ہے جو انسانی شخصیت کی ہمہ گیر میں مسلسل تخفیف کرتے جا رہے ہیں۔ جسمانی سطح پر غیر محفوظیت، بے اطمینانی اور خوف کے احساس نے سائنسی عہد کے انسان کو مذہب اور مابعد الطبیعیات پر پھر سے نظر ڈالنے کی دعوت دی ہے چنانچہ باطنی زندگی کے مظاہر کو اب وہ حقارت اور تسخر کی نگاہ سے نہیں دیکھتا۔ اس کا باطن ہی اسے اس کی انفرادیت اور وجود کی وحدت کا شعور دیتا ہے، نیز اسی سطح پر وہ فکر و عمل کے تصادمات اور ذاتی و اجتماعی زندگی کے تضادات کو محسوس کرتا ہے اور اپنی کلیت کی حقیقت کو پہچانتا ہے۔ یہ حقیقت اس کی اتنا دوسرا نام ہے جس کے تخلیقی اظہار کے لیے وہ اس انفرادی لمحے کی جستجو کرتا ہے جو اسے رسی اور پامال واقعے کے حصار سے نکال کر اپنے ذاتی تجربے کا عکاس بنا سکے۔ آواں گارو کے تمام میلانات کا مرکز اسی لمحے کی دریافت اور اس کے ادراک کی فنی صورت مہم کی ہے۔ یہ انفرادی لمحہ واقعے اور حقیقت کا خط امتیاز بھی ہے۔ مثال کے طور پر، ایک ہی منظر دو مختلف افراد کے لیے خارجی یکسانیت کے باوجود الگ الگ تاثرات کا حامل ہوتا ہے۔ منطقی اثبات پسندوں کے نزدیک سچا مشاہدہ ذاتی تجربے کے بغیر ممکن نہیں ہوتا کیونکہ اجتماعی عمل کے ذریعہ یکساں معلومات تو سنبھالی جاسکتی ہیں لیکن تجربے کے یکساں نہیں ہو سکتے۔ تعمیری اور بظاہر ایک جیسی نظر آنے والی حقیقتیں تخلیقی اظہار کا مرکز بننے سے پہلے فن کار کے احساس اور خیال کے مرحلے سے گزرتی ہیں اور خیال یا احساس تجربے کی ہی ایک ذاتی شکل ہے، جیسے کچھ کہنے سے پہلے سوچنا بھی واقعہ ہے۔ خارجی حقیقت پہلے سے موجود ہوتی ہے، تجربہ بعد میں پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے ہر تجربہ دوسرے سے مختلف بھی ہوتا ہے۔ جعل سازی ہی وہ طریق کار ہے جس میں ذاتی شخصیت کے اظہار کی گنجائش نہیں ہوتی اور ایک وجود دوسرے میں بالارادہ غم ہو کر اپنی انفرادیت کا ہر نشان کھود دیتا ہے۔ یعنی یہ عمل فطری نہیں مصنوعی ہے۔ علامتی فکر شخصیت کو ایسے ادغام سے بچاتی ہے اور اس کا ہر تجربہ پیشرو تجربے کا اعادہ یوں نہیں ہوتا کہ تجربے کی زمانی، مکانی، مادی اور واقعاتی حد کو عبور کر جاتا اس کی فطری فعلیت ہے۔ سوسین لیتگر کے نظریے کے مطابق بار بار پیش آنے والے تجربے نے بالاصل مشابہ واقعات ہوتے ہیں۔ اس مشابہت کا سبب یہ ہوتا ہے کہ عادت کا جبر بعد کے تجربات کو اولین تجربے کی صورت پر ڈھال دیتا ہے۔ عام لوگ

اس جبر سے آزاد نہیں ہو پاتے، چنانچہ اپنے ہی دو تجربات میں مماثلت کے احساس سے دوچار ہوتے ہیں۔ لیکن ظاہری مشابہت اور مماثلت کے باوجود، عام انسانوں کی زندگی میں بھی دو واقعات یا دو تجربے سرسراہیک دوسرے کا عکس نہیں ہو سکتے۔ ہر لمحہ انسان کی توجہ کے درجات، حسی اعصاب کی سرگرمی، تشکیل کی استعداد، مشاہدے کی منزلوں اور تصور کے عناصر میں خاموش تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ علامت کی تعمیر میں بھی یہی وسائل معاون ہوتے ہیں۔ علی الخصوص تو تخیل، علامتی فکر کی ہمسری نہیں تخلیقی عمل میں شاعر یا فن کار کی انفرادیت کے تحفظ کا ذریعہ بھی ہوتی ہے اور تخیل اور علامتی فکر کی یہی باہمی یگانگت علامتی اظہار کو حقیقت پسندی کی بے لوج منطق کی ضد بناتی ہے۔

فن کی ارتقائی صورتیں معاشرے کے عام ارتقا یا معاشرتی تنظیم کے اوپر ڈھانچے سے کوئی براہ راست تعلق نہیں رکھتیں۔ یہ بات کسی سماج دشمن ادبی نظریہ ساز نے نہیں، بلکہ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، مارکس نے کہی تھی۔ فن کی ارتقائی صورتوں کو واقعہً انفرادی لمحوں کی دریافت کا مظہر سمجھنا چاہیے، جو طبعی اور زمانی موجودات و اشیاء سے معمور دنیا میں تخلیقی سطح پر ایک آزادانہ حیثیت کے مالک ہوتے ہیں۔ کائناتی صداقتوں کی ذاتی ردعمل یا ذاتی تجربے کے اظہار کا پہلا موثر قدم انفرادی لمحوں کی دریافت ہے۔ یہ قدم اُس وقت اہمیت ہے جب واقعے کو حقیقت میں ڈھالنے کا ہنر آتا ہو اور منصوبہ بند فکری رویوں کی دیوار کا سایہ اتنا طویل نہ ہو کہ فکار اپنا اور اپنے انفرادی لمحے کا اندازہ نہ بھی نہ پہچان سکے۔ کیسے کہ علامتی فکر سے عاری وجود کو ایک زنداں سے تعبیر کیا تھا جس کی دیواریں مادی ضرورتوں اور افادیت کے سطحی تصور کی بنیادوں پر استوار ہوتی ہیں اور انسان کو اس مثالی (ارفع) دنیا تک پہنچنے سے روکتی ہیں جس کے راستہ مذہب یا فلسفہ یا فن یا سائنس (خاص طور سے ریاضیات) فراہم کرتی ہے۔ (10) اس کے نزدیک علامت کا اصول اپنی آفاقی دست رس کے ساتھ ”کھل جاسم سم“ کا وہ جادوئی کلمہ ہے جو ناقابل عبور راستوں کے سفر کو آسان بناتا ہے اور اُن دیکھی دنیاؤں سے روشناس کراتا ہے، چنانچہ معنی کے دائمی تحریک اور مختلف التمسیت وسیع کے جتنے ذرائع اب تک لسانی اظہار کے ہاتھ لگے ہیں، ان میں علامت سب سے برتر ہے اور کوئی بھی دوسرا ذریعہ اس کی ہم جوی اور فتح یابی کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ ایک طرف علامت حقیقت کو پتال کر کے اس کے مفہوم کا دائرہ وسیع کرتی ہے۔ دوسری طرف، اس لسانی کفایت اور اسرار سے مملو تکنیک کی تعبیر کرتی ہے جو اظہار کی ہیئت کو غیر ضروری طوالت، لفاظی، کھن گرج اور تفصیل کے عیب سے بچا کر زیادہ مربوط منظم اور مہذب بناتی ہے۔ ایسی سادہ حقیقتیں جنہیں قاری اپنے طور پر دریافت کر سکتا ہے اور جن تک رسائی کے لیے لکھنے والے کی طرف سے مزید وضاحت درکار نہیں ہوتی علامتی اظہار میں اپنے آپ چھٹ جاتی ہیں یا سکوت کا ایسا وقفہ بن جاتی ہیں جو حرف و آواز سے زیادہ بامعنی ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ علامت نہ صرف یہ کہ لسانی کفایت کو بروئے کار لانے یا اظہار کو زیادہ

شائستہ اور اشارہ خیز بنانے کا ذریعہ ہے، اس کی مدد سے شعری ہیئت مجر و فکر کے اقتدار یا غلبے سے بھی محفوظ رہتی ہے۔ براہ راست اظہار میں فکر کا خاکہ عام طور پر استدلالی اور نثری ہوتا ہے، رمزیت کے حسن سے بالعموم عاری۔ علامتی اظہار مجر و فکر کو بھی محسوس اور پراسرار بنادیتا ہے۔ اگر شاعر کا میلان فکری مسائل کی جانب ہو تو اندیشہ یہ ہوتا ہے کہ براہ راست اظہار میں اس کی تخلیقی شخصیت بھی ایک نیم فلسفیانہ پوز کے ساتھ ظاہر ہو۔ تخلیقی اظہار کے لیے یہ بات اتنی ہی ہلاکت آمیز ہے جتنی نثری منطق۔ چنانچہ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں ریویئل نے ان تمام ادیبوں کے خلاف آواز بلند کی تھی جو فرانسیسی افسانوی ادب پر فلسفہ، نفسیات اور باعید الطبعیات کا غلاف چڑھانے کے عادی تھے۔ ریویئل نے اس مخالفت کی ہڈت کے باعث منظم فکر کے علاوہ کردار نگاری تک کو ملامت کا ہدف بنایا تھا، کیونکہ بعض ادیب کرداروں کے وسیلے سے بھی زندگی کے جیتے جاگتے تجربوں کے بجائے اپنی علیت، فکری محسوس اور وسعت معلومات کا اظہار کرنے لگے تھے۔ ریویئل نے یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ افسانوی ادب سے کرداروں کو بیکسر ختم کر دیا جائے کیونکہ کردار کو محض تجربہ میں ڈھال دینا بجائے خود ایک نوع کی انسان کشی ہے۔ اس سلسلے میں ریویئل کے معترضوں کا جواب راب گریتے نے یہ دیا تھا کہ جو لوگ تخلیقی اظہار کی ہیئت سے کردار اور منظم فکر یا واقعے کے اخراج پر جیسے بر جہیں ہیں انھیں یہ بھی سوچنا چاہیے کہ انسان تو ہر سطح، ہر سطر اور ہر لفظ میں موجود ہوتا ہے۔ یعنی فن سے اخراج بشریت کا مطالبہ نہیں بلکہ تجزیاتی فکر کے ہاتھوں انسان کے حقیقی وجود کے خاتمے کی مذمت ہے۔ پس اس اصول کا اطلاق افسانوی ادب سے قطع نظر، تخلیقی اظہار کی تمام ہیئتوں پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ گذشتہ باب میں جدیدیت کی ترجمان شاعری کا جو جائزہ پیش کیا گیا اس سے یہ حقیقت بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ نئی شاعری کے فکری عناصر کی تصدیق وہ تمام علماء اور مفکرین کرتے ہیں جو نئی حقیقت کے رموز سے بے خبر نہیں رہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی شاعری کی فضا نے انکسار میں نئے انسان کے عصری اور لازمانی مسائل کی تعبیر و تفسیر کرنے والے فلسفیانہ تصورات کی بازگشت بہت واضح ہے۔ لیکن نئی جمالیات، فکر کے منطقی اظہار کے بجائے چونکہ تخلیقی اظہار پر زور دیتی ہے اور تخلیقی تجربے کی حرمت کو قائم رکھنے کا مطالبہ کرتی ہے، اس لیے بیشتر نئے شاعروں نے اپنی فکر کو تجربہ کے حصار سے نکال کر ذاتی اور ادراک تک لانے اور علامتی تبدل کے ذریعے فکر کو فنی پیکروں میں ڈھالنے کی سعی کی ہے۔ اس حقیقت کی طرف اس سے پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ فلسفہ، نفسیات اور باعید الطبعیات کے باضابطہ نظریے تخلیقی فکر اور فنی اظہار کے نعم البدل کی حیثیت نہیں رکھتے اور نہ ہی تخلیقی سفر کے ہر موڑ کا جائزہ ان نظریات کی منطق کی روشنی میں لیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت بھی اتنی ہی واضح ہے کہ ہمارے عہد میں باطن کی سیاحتی تمام فنون و انکار کا غالب رجحان رہی ہے۔ چنانچہ وہ لوگ بھی جو تخلیقی ادب کے لیے ان علوم کو مہلک سمجھتے تھے ان کے براہ راست اثر یا بالواسطہ عمل کو تمام رد نہ کر سکے اور ایسے فکری رویوں یا تجربوں کی مدد

سے اپنی تخلیقی فکر کو موثر کرتے رہے جو ان علوم سے مطابقت رکھتے ہیں۔ علامتوں کی تعین و تفکیک کے جو مظاہر سامنے آئے ہیں ان کا رشتہ کسی نہ کسی سطح پر ان افکار سے جڑا ہوا ہے، اور ان میں اشتراک یا مماثلت کے پہلو یوں نکل آتے ہیں کہ علامت کی طرح ان افکار کا مرکزی عمل بھی وجود کی باطنی اور پرچ صداقتوں کی پہچان اور معنی کی مسلسل توسیع ہے۔ فرق طریق کار کا ہے۔ چنانچہ تخلیقی اظہار کی سطح پر علامت کی اپنی منطق اکثر وہ راہ اختیار کرتی ہے جو ان علوم کی استدلالی منطق کے راستے سے الگ ہو جاتی ہے اور دلائل و براہین کی سیزھیوں کو یکے بعد دیگرے طے کرنے کے بجائے ایک ہی جست میں لے لے اور جاں گداز فاصلے عبور کر لیتی ہے۔ ذاتی علامتوں سے قطع نظر، وہ تمام آفاقی، معاشرتی، تاریخی اور اساطیری علامتیں جن کے معانی پر بالعموم اتفاق پایا جاتا ہے، اُن سے بھی عصری اور آفاقی، ذاتی اور اجتماعی مسائل کی تعبیر کا کام لیا گیا ہے۔ اقبال کے یہاں فخر یا میراجی کے یہاں کرتقن یا کمار پاجی کے یہاں تجے اور ارجن یا متعدد نئے شعرا کے یہاں یونانی اور ہندستانی دیو مالا کے دوسرے کرداروں اور واقعات کے حوالے سے ایسی فضا تعمیر کی گئی ہے جس میں ان کے ذاتی تجربوں سے قطع نظر، ان کے اجتماعی تجربوں کا خاکہ بھی نکلا ہوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ یہ فضا عصری زندگی کی ہیبت ناک روشنی واقیقتوں سے بوکھلائی ہوئی انسانی فکر کا منظر نامہ بھی ہے اور وہ محرکارانہ حسن بھی رکھتی ہے جو نئے انسان اور اس کے گرد و پیش کی دنیا کے مابین فاصلے کا پراسرار و حند لکھپدا کر دیتی ہے۔ اساطیر اور دیو مالا کے کردار چونکہ لازوال اور ان کا ماحول وقت کی قید سے آزاد ہوتا ہے اس لیے لمحاتی صداقتیں بھی اساطیری اور دیو مالائی واقعات میں ایک ابدی رحر سے ہمسار ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جھیلے ہوئے واقعات کی حد بندیاں ختم کر کے چہار سمت بڑھتی اور پھیلتی ہوئی حقیقت کی عکاسی میں اساطیری علامتوں کے مسائل کا رگڑا بت ہوئے ہیں۔ الف لیلیٰ کا پیر تسمہ پائے حق خفی کی سند باد میں ایک نیا اور اس کے ساتھ ساتھ لازمانی مسئلہ بن گیا ہے اور اپنی فرسودگی کے باوجود تجربے کے فنکارانہ انکشاف کا ایک تازہ کار وسیلہ۔ ایسی علامتوں سے اظہار کی جڑیں تعمیر کی گئی ہیں، وہ بعض اوقات خوفناک اور انوکھے جذبات کی صورت گری کے لیے ایسا ماحول خلق کرتی ہیں جس پر تصویر نے کا گمان ہوتا ہے۔ یعنی حقیقت سحر بن جاتی ہے، اپنی اصل سے زیادہ پرکشش معنی خیز اور رحر آمیز۔ اس طرح مبالغہ آمیزی کے باوجود مجموعی تاثر زیادہ گامزما، حقیقت زیادہ شدید اور آہنگ زیادہ قوی الاثر ہو جاتا ہے۔ اس فضا پر چھائی ہوئی آوازیں پیش پا افتادہ کرداروں کی نہیں بلکہ خسی اور جذباتی تجربوں سے وابستہ شعور کی آوازیں بن جاتی ہیں۔ اس عمل میں تخلیقی سفر کا نصب العین وقت اور اشیا کے اُس تصور کی احاطہ بندی ہوتی ہے جو اُن کے اصل پیکر اور فضا کے بجائے انھیں انوکھی تصویروں کی شکل میں دیکھتا ہے۔ حقیقت نئے رنگوں میں نمودار ہوتی ہے اور تجربے کی رو، جن مقامات تک لے جاتی ہے وہاں وقت کی دجودی معنویت کا سلسلہ ختم ہو جاتا ہے۔ اس طرح علامتیں روح یا تاثر کا لباس یعنی وقت اور مکاں کے محسوس میں اسیر جسم

نہیں بلکہ جسم کی رو میں بن جاتی ہیں۔ ایک لمحہ لحوں کا پورا سلسلہ بن جاتا ہے اور ایک تجربہ تجربات کی پوری زنجیر۔ اسے طبعی حدود سے امتناع کی فنکارانہ کوشش بھی سمجھا جاسکتا ہے۔

جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، اظہار کی یہ نوعیت ایک لمبی روایت رکھتی ہے۔ کيسر، مالی نوحی اور سو سین سو نیک نے تو اسے انسان کی پوری تاریخ سے وابستہ کیا ہے۔ خود معاصر عہد میں نئے شعر اسے قطع نظر ایسے شعرا جو نئے تخلیقی میلانات سے کوئی واضح اور قابل ذکر تعلق نہیں رکھتے لیکن تخلیقی اظہار کی نئی سمتوں کے طلسم سے آزاد بھی نہیں (مثلاً خورشید اسلام) (11) یا نئی حیثیت کے ترجمانوں میں ایسے شعرا جو ’معیبہ سازی کی عیاشی‘ سے برأت کا اظہار کرتے ہیں (مثلاً راشد) (12) یا ترقی پسندوں کے حلقے میں شامل ایسے بزرگ جو نئی فنی اقدار سے ایک خاموش اثر قبول کرنے کے باوجود ہر سطح پر جدیدیت کی تعریض ضروری سمجھتے ہیں (مثلاً فیض) (13) ان سب کی شاعری میں علامتی اظہار کی مثالیں وافر دکھائی دیتی ہیں۔ انسانی فکر کے مختلف ادوار میں ذہنی اور حیاتی رشتے، نیز فنی مقاصد بدلے رہے لیکن اظہار کی اس نوع (علامت) کا تخلیقی اظہار کے وسائل کی فہرست سے اخراج کبھی بھی ممکن نہ ہو سکا۔ یہ ضرور ہے کہ غیر رسمی صورتوں میں علامتی ہیئت کبھی عام مذاق کا جزو بھی نہیں بن سکی کیونکہ مانوس اشیا اور مشہود صداقتوں کی ایسی علامتیں جو ان سے کلیتہً مشابہ ہوں تخلیقی عمل کے آزاد لحوں کی فعلیت سے ہمیشہ ہم آہنگ نہیں ہوتیں۔ پھر معنی کے پرچھ امکانات سے معمور فنی ہیئتوں کا حلقہ اثر پہلے بھی محدود تھا اور اب بھی محدود ہے بلکہ روز بروز محدود تر ہوتا جا رہا ہے۔ ادب بھی علم کا ایک آزاد شعبہ ہے چنانچہ اس کے ہر بعید کو سمجھنے کے لیے صرف عام ذہانت یا تعلیم یافتہ ہونے کی شرط کافی نہیں۔ فن کی زبان علوم کی زبان کا چہ بنیسی ہوتی، اس لیے ہر تعلیم یافتہ شخص کے لیے یکساں طور پر قابل فہم بھی نہیں ہوتی نہ ہی کسی قطعی اصول کے مطابق یا مستند طریق کار کی مدد سے ہر فنی ہیئت کو سمجھنے کی کوشش ہمیشہ کامیاب ہو سکتی ہے۔ عام انسانی ذہن اجنبی اور نا مانوس غذا کی طرح اجنبی اور نا مانوس ہیئت اظہار کو بھی آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ مظاہر کی باطنی حقیقت ان کے خارجی پیکر کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے علامت کا عمل بھی اظہار کی دوسری مربوط صورتوں کے مقابلے میں پیچیدہ تر ہے۔ علامت لغوی تعبیر کے بجائے تخلیقی تعبیر کا مطالبہ کرتی ہے اور یہ مطالبہ اس لیے درست ہے کہ فنی بصیرت کو سب سے زیادہ نقصان لغوی تعبیر سے ہی پہنچتا ہے۔ تخلیقی تعبیر کا نظام عقلی بھی ہے اور عقل سے ماوراء بھی (یعنی عقل کی ضد نہیں) کیونکہ فن میں ہر بات اپنے سیاق و سباق کی تفصیلات کے ساتھ حاصلہ بیان میں نہیں آتی۔ علی الخصوص علامت کی تو تعین دور یافتہ فنی الاصل تفصیلات سے گریز کا نتیجہ ہوتی ہے۔ سو سین سو نیک نے کہا تھا کہ

علامتوں کے فلسفیانہ مطالعے کا طریقہ کار..... ان کھیتوں میں پیدا ہوا ہے جو علم کی

زیر دست ترقی کے سنہری زمانے میں بھی غجر رہ گئے تھے۔

غائب اس میں ایک نئی عقلی فصل کا جوشیدہ ہے جسے انسانی علم کے آئندہ موسم میں کاٹا

جائے گا۔ (14)

یعنی علامت بھی خواہ مخواہ ہو یا اجتماعی یا تہذیبی یا دیومالا کی یا مذہبی، تخلیقی عقل کا ہی عطیہ ہے۔ لیکن اس ضمن میں آواں گارڈ کے ایک مفسر (Poggioli) کی یہ بات یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ ہر تال کا حق صرف اسی کو پہنچتا ہے جو کام سے لگا ہوا ہو۔ (15) انجانے راستوں کا سفر اور نئی منزلوں کی تلاش کے لیے تجربے اور سوچ بوجھ کی شرط لازمی ہے۔ پس نئی علامتوں کی اختراع کا حق بھی صرف اسے پہنچتا ہے جو اس اختراع کا حق ادا کرنے کی استطاعت اور حوصلہ رکھتا ہو۔ بعض نئے شعرا نے علامت سازی کو ایک مذہبی فریضے کی حیثیت دے دی، چنانچہ ہر کس و تا کس علامت کے نام پر اظہار کے ایسے سانچے وضع کرنے لگا جن کا جواز اس کی فکر میں ملتا ہے نہ تجربے میں۔ یہ ساری تک و دو اس لیے شروع ہوئی کہ جدیدیت کو بعض حضرات نشانِ برگزیدگی اور نئی شاعری کو عظیم شاعری کا تنہا معیار سمجھ بیٹھے جبکہ جدیدیت فی الواقع صرف ایک ذہنی، تہذیبی اور تخلیقی رویہ ہے اور زندگی یا فن کی طرف دوسرے رویوں کی راہِ مسدود نہیں کرتا۔ اسی طرح نئی شاعری شعری اظہار کی صرف ایک جہت ہے اور ”نئی“ کا لفظ اعلیٰ یا عظیم کا مترادف نہیں۔ معنی کی مختلف سطحوں تک رسائی اظہار کی ایسی ہیئتوں میں بھی ممکن ہے جن میں بظاہر کسی علامت کا استعمال نہ کیا گیا ہو اور الفاظ کے مجموعی نظام سے ایک علامتی فضا کی تشکیل ہوتی ہو۔ لیکن انہیں ناگہانی یہ کہتے ہوئے کہ نئے شعرا کے ذہنی اشتراک کی ایک بنیاد ”علامت کا شعوری استعمال“ ہے اور جو ”فن کار علامتوں اور استعاروں کی تعمیر سے خائف ہے وہ اپنا منکر ہے“ (12) جب علامتی اظہار کو ایک دستور العمل کی حیثیت سے پیش کیا تو اس طرز فکر کی مبالغہ آمیز اشاعت کے نتیجے میں نئے شعرا کا ایک حلقہ صرف علامتوں کے لیے شعر کہنے کے مرض کا شکار ہو گیا اور تجربے کے فطری اظہار کے بجائے مصنوعی اظہار کی وبا عام ہونے لگی۔

واقعہ یہ ہے کہ نیا تخلیقی طرز احساس، فن کے جن معیاروں نیز تصورات کی تشکیل و تعین پر زور دیتا ہے، انہیں کسی ایک اصطلاح میں محصور نہیں کیا جاسکتا۔ ونگلہماجن نے فن کا مذہب سے مماثل قرار دیا تھا جس کے معانی مقرر ہیں نہ حدود۔ مورس و ڈیز نے بھی ”جمالیات میں اصول کے رول“ نامی مقالے میں کم و بیش یہی بات کہی تھی کہ فن اپنی چیچیدگی اور عدم تعین کے باعث کسی ایک تعریف کا تابع نہیں ہو سکتا۔ مختلف مفسرین نے آج تک فن کی جو تعبیریں کی ہیں ان کے مطابق فن تفریح ہے، داہمہ ہے، نقالی ہے، حسن ہے، جذباتی اظہار ہے، تخیل ہے، وجدان ہے، خواہش کی آسودگی ہے، انبساط ہے، صناعی ہے، خسی سطح ہے، معنی ہے، ہیئت ہے، تقابل ہے، تجرید ہے، جمالیاتی فاصلہ ہے، اکیلا پن ہے۔ (17) غرض یہ کہ فن پر مختلف النوع نظریات کے اطلاق کی گنجائش پیدا کی

جاسکتی ہے۔ ان میں جس نظریے نے سب سے زیادہ مقبولیت حاصل کی وہ نقالی سے عبارت ہے یعنی فن کے آئینہ حیات ہونے کا نظریہ۔ البتہ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اس نظریے کے اولین علمبرداروں، افلاطون یا ارسطو کسی نے بھی نقالی سے یہ مراد نہیں لی کہ حقیقت کو الفاظ کے پیرائے میں جوں جوں پیش کر دیا جائے۔ دونوں حقیقی فنکار کو کمال محض سے بلند تر درجہ دیتے تھے، چنانچہ دونوں نے فنی لیضان کی اہمیت پر زور دیا اور فنی اظہار کو حسن، خیر اور صداقت کے ایسے تصورات سے مشروط کیا جو اسے لغوی یا مرادی کسی بھی سطح پر اصل کی نقل نہیں بننے دیتے۔ افلاطون نے بہت واضح طریقے سے یہ بات کہی کہ سچا فنکار جو یہ سمجھتا ہے کہ وہ کسی شے کی نقل کر رہا ہے، اسے نقل سے زیادہ دلچسپی حقائق میں ہوگی۔ ظاہر ہے کہ حقیقی واقعات کا پرتو نہیں ہوتیں نہ واقعات کی طرح ایک محدود زمانی اور مکانی دائرے میں مقید۔ اسی طرح ارسطو نے بھی گرچہ شعری اظہار کو نقالی کی تشویش سے مربوط کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے یہ وضاحت بھی کر دی تھی کہ فن حقیقت کی اس شکل کا عکس نہیں ہوتا جو نظر آتی ہے بلکہ حقیقت کی اس ہیئت کا پرتو ہے جسے تحیل اور حواس دریافت کرتے ہیں۔ ان اشاروں سے اس تصور کی تصدیق مقصود ہے کہ فن بہر لوع حقیقی تجربے کا آزادانہ اظہار ہوتا ہے۔ مادرائے حقیقت نگاری (سر پلزم) کا اصل الاصول بھی یہی تصور ہے کہ ہر حقیقت، حقیقت کی ایک عقلی سطح بھی رکھتی ہے جس کا ادراک عام لوگ نہیں کر سکتے۔ لیکن فن کار کی نگاہ اس تک پہنچ جاتی ہے اور فن کار اس عمل میں کسی بیرونی ہدایت کا پابند نہیں ہوتا۔ وہ اپنی بصیرت کی رہنمائی قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کی بصیرت انفرادی لمحوں کے تقاطع سے اپنے ابعاد اور حدود کا تعین کرتی ہے۔ اس کے تجربے اس کے ذاتی حسی ارتعاشات سے مربوط ہوتے ہیں۔ اور اس کی حسنت اس کے مخصوص نظام جذبات، اسلوب فکر اور ذخیرۃ الفاظ کی بنیادوں پر اپنے اظہار کا سانچہ مقرر اور منتخب کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی شاعری میں اسباب کی یکسانیت کے باوجود تجربوں کا آہنگ اور ان کی صوتی و لسانی ہمتیں اجتماعی نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں صرف علامت کو جدیدیت کے حقیقی اور جمالیاتی نظام کی بنیاد قرار دینا غلط ہوگا۔ تاہم اس کثرت میں وحدت کا ایک نشان یوں ڈھونڈا جاسکتا ہے کہ جدیدیت فن کے سیاسی اور معاشرتی "استعمال" کے تصور کو یکسر مسترد کرتی ہے اور جمالیاتی تجربے کی خود مختاری نیز قائم بلذاتیت پر اصرار کرتی ہے۔ یہ میلان نئی شاعری کو ہر لوع کی تعمیر سے دور رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تعمیر کے بغیر شاعری کی کوئی بھی ہیئت قبول عام کی سند حاصل نہیں کر سکتی کیونکہ تعمیر کی بنیاد ہمیشہ چند طے شدہ اصولوں پر قائم ہوتی ہے۔ اس کے برعکس نئی شاعری میں زبان و بیان کے کسی سینے کا تعین چونکہ بالعموم ایک طے شدہ اصول کے مطابق نہیں ہوتا، اس لیے ہر حقیقی تجربے کی منطق حقیقی مل کے اس مخصوص لمے کی اپنی منطق ہوتی ہے۔ ابہام اور اہمال کے مسائل بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں اور جدیدیت کی جانب اردو شاعری کی موجود اور مانوس ہیئتوں کے پرستار حلقے کے جارحانہ اور تقطعی رویے کا

سبب بھی یہی صورت حال فراہم کرتی ہے۔ اس موقع پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو کے نئے شعرا میں بعضوں نے پرانی ہیئتوں کی تجدید بھی کی ہے اور قصیدہ۔ (مثلاً ناصر کاظمی کی نظم نثارِ خواب) یا مثنوی (مثلاً خلیل الرحمن اعظمی کے مجموعے ”نیا مہد نامہ“ میں شامل جو) کی فرسودہ اور روایتی ہیئتوں میں بھی اپنے تجربوں کا اظہار کیا ہے۔ اسی طرح غزلوں میں بھی انڈی بینڈی زمیوں، چھوٹی بڑی تسخّر زار دلیوں یا جرأت و آتش اور اس سے آگے جا کر میر کی مخصوص لے اور اسلوب بیان کی طرف واپسی کے ثبوت بھی نئے شعرا کے کلام سے مہیا کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اس ضمن میں یہ حقیقت پیش نظر رکھے بغیر مسئلہ کی اصل تک پہنچنا مشکل ہے کہ اردو کے جن شعرا نے پرانی ہیئتوں میں شعر کہے ہیں، ان کی ذہنی تربیت فن کے کلاسیک مذاق و معیار کی فضا میں ہوئی تھی اور ان کی حیثیت جدیدیت اور قدامت یا حال اور ماضی کے درمیان فی الاصل ایک ہلکی ہے۔

انتظار حسین نے اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ

قدیم اصناف کے رواج پانے کے ساتھ وہ اسالیب بیان بھی جو ماضی ہو گئے تھے

پھر سے با معنی نظر آنے لگے۔ بعض اسالیب بیان تو پرانی اصناف کے حوالے سے

آئے۔ مثنوی، شہر آشوب اور ساقی نامہ ایسی اصناف کو برتا گیا تو ان کے ساتھ اس

اسلوب بیان کو بھی جو ان سے متعلق چلا آتا ہے استعمال کیا گیا۔ (18)

اور اس واقعے سے انتظار حسین نے یہ نتیجہ اخذ کیا تھا کہ یہ تمام کوششیں ”گمشدہ ماضی تک رسائی حاصل کرنے کے ذریعے ہیں“ نیز گمشدہ زبان کی بازیافت، احساس کے گمشدہ سانچوں کی بازیافت ہے یا ذات کے کھوئے ہوئے حصوں کی جستجو کا حاصل، اور مجموعی طور پر نئے شاعر کے لاشعور کا مکمل ہے۔ جزوی طور پر یہ بات بھی درست ہو سکتی ہے لیکن اس میلان کے وجود صرف لاشعور کی فعلیت یا ذہنی مراجعت کی لہر سے مربوط نہیں ہیں کیونکہ ایک تو جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، ان ہیئتوں کی تجدید کرنے والے نئے شعرا کے لسانی اور جمالیاتی مزاج کی تشکیل روایات کے زیر سایہ ہوئی تھی، دوسرے ان کی فکر کے جدید تر عناصر کا اظہار ترقی یافتہ شکلوں میں ان کے شاعری کے اس حصے میں ہوا ہے جس کی خارجی ہیکٹیں قصیدہ یا مثنوی کی ہیئت سے مختلف ہیں۔ ناصر کاظمی کی مذکورہ نظم پرانے ثقافتی ورثے سے ان کی جذباتی وابستگی Nostalgia کا اظہار ہے جس کی تعین ہیئت میں بھی جذبہ کی وہی رو کا فرما دکھائی دیتی ہے۔ یہ انداز نظر اساسی طور پر رومانی ہے اور اس نئی حقیقت پسندی سے مختلف جس نے جدیدیت کا فکری خاکہ ترسیم دیا ہے۔ تاہم حقیقت پسندی کا ایک خفیف عنصر اس رومانیت میں یوں در آیا ہے کہ موجودہ معاشرے کی بد نظمی اور ذہنی عدم توازن کے ماحول میں ایک فرد کے احساسی بیگانگی اور گرد و پیش کی دنیا سے اس کی جذباتی مغایرت کا تاثر بھی نظم کی مجموعی فضا سے مترشح ہوتا ہے۔ اس لیے اپنی روایتی ہیئت کے باوجود یہ نظم

نئی فکر کے دائرے سے خارج نہیں ہوئی۔ اسی طرح، غلیل الرحمن اعظمی کی نظم گرچہ جو یہ شاعری کی عام روایت کا حصہ دکھائی دیتی ہے اور اس میں کسی نئے تخلیقی یا فنی بعد کی تلاش و دریافت کا نشان نہیں ملتا، لیکن موجودہ ادبی صورت حال کے مصنوعی اور غیر جمالیاتی پہلوؤں پر طفرے ذرا لیے، اس نظم میں بالواسطہ طریقے سے تخلیقی عمل اور تجربے کے سلسلے میں نئے زاویہ نظر کی قدروقیمت کا اثبات کیا گیا ہے۔ بہر نوع، اس قسم کی مثالیں ایک تو مشنیات میں شامل ہوتی ہیں اور ان کی بنیاد پر کوئی کلیہ نہیں بنایا جاسکتا، دوسرے انھیں نئی شاعری کے زمرے میں صرف ان کی فکری اور جذباتی فضا کے اعتبار سے جملہ کر سکتی ہے۔ ان نئی جمالیات کی ترجمانی کا تقاضہ یا توقع نامناسب ہے اور نئے فنی اصولوں اور شعریات کے سلسلے میں خلطِ بحث کے مترادف۔ تاہم کاظمی کے یہاں شاعری درشے سے محرومی کا احساس ان کی فکر کے ایک بنیادی رکن یا ان کے تخلیقی مزاج اور تہذیبی تصور کی ترکیب میں شامل عنصر کا پتہ دیتا ہے جس کی کارفرمائی کے سبب ان کی شاعری کا داخلی اور خارجی ماحول ایک مسلسل اور متحرک انداز میں گراں بار ہے۔ وہ درفش کی یاد میں اپنا سراغ پاتے ہیں، پس شعر کی بظاہر پرانی ہیئتوں سے وابستگی بھی دراصل ان کے حال کا ہی ایک فکری بعد ہے۔ غلیل الرحمن اعظمی کی تذکرہ نظم سے قطع نظر، نئی شاعری میں طنزیہ اور نیم مزاحیہ اشعار کی جو مثالیں (خاص طور سے ظفر اقبال، محمد علوی اور عادل منصور کی کے یہاں) ملتی ہیں ان کی نوعیت جو یہ شاعری یا طنز و مزاح کی عام روایت سے بالکل الگ ہے۔ ان میں جمالیات کا وہ نظام ملتا ہے جو فن کے تفریحی تصور (Play Theory) سے عبارت ہے۔ لیکن انشاء اور جرأت یا قدامت کی شاعری میں فن کے تفریحی تصور کی اساس بھی تفریحی تھی۔ جدیدیت فکری سطح پر طنز و مزاح اور سنجیدگی کے فرق کو تسلیم نہیں کرتی اس لیے نئے شعرا کے یہاں اس تصور کی اساس محض تفریحی نہیں ہے اور اس کی تشکیل میں شعور کی وہی قوتیں معاون ہوئی ہیں جن کی وساطت سے ان کی ”سنجیدہ“ شاعری وجود میں آتی ہے۔ یعنی زندگی کی لغویت یا مسئلہ اقداری بے اثری و بے بضاعتی میں یقین کر پروردہ اذیت اور انسانی تعقل کی متانت پر عدم اعتماد کے سبب پیدا ہونے والے عدم تحفظ، بے چارگی اور تباہی۔ احساسات کی شدت کو کم کرنے اور اعصابی تسخیر و اضطراب کی لے کو دھیمہ کرنے کے لیے، نیا شاعر طنز و تشویر یہ راہ اختیار کرتا ہے۔ اس طرز نظر کا المیاتی پہلو یہ ہے کہ نیا شاعر اپنے ذہنی و اجتماعی تجربوں کو طنز و تشویر کا نشانہ بناتے وقت خود اپنے آپ کو بھی اپنی زد پر لاتا ہے۔

نقطہ نے اپنی ابتدائی تحریروں (مثلاً موسیقی کی روح سے ایسے کی پیدائش) (19) میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ اعلیٰ فن کی تخلیق دو متخالف قوتوں کے باہمی ادغام کا نتیجہ ہوتی ہے: ایک تو خواب کی کیفیت اور دوسری مدہوشی کی۔ یہ دونوں کیفیتیں باطن میں چھپی ہوئی فنی اور تخلیقی توانائیوں کو اظہار و اخراج کا راستہ دکھاتی ہیں۔ خواب ادراک اور حلازمہ خیال نیز شاعری کی صلاحیتوں کو تقویت پہنچاتے ہیں اور نشے کی کیفیت مدہوش (Grand) رویوں، تیز و

تند جذبات اور رقص و موسیقی کے لیے فضا تیار کرتی ہے۔ کیسے رنر نے اس نظریے پر بحث کرتے ہوئے یہ معنی خیز نکتہ پیش کیا ہے کہ نقطہ نے تخلیقی عمل کے ایک بنیادی مطالبے کو یہاں نظر انداز کر دیا ہے کیونکہ کوئی بھی فن پارہ ایک گہری تعمیری وحدت کے بغیر وجود میں نہیں آتا۔ یہ وحدت جذبہ و احساس اور تخلیقی فکر کے منتشر اجزا کو یکجا کرنے اور انہیں باہم آمیز کر کے ایک اکائی میں ڈھالنے سے عبارت ہے۔ اس لیے فن کا تفریحی تصور بھی جدیدیت پر جس صورت میں منطبق ہوتا ہے، اس کی نوعیت کھیل یا تفریح کی نشاط بیگنی اور چھپلے پن سے مختلف ہے۔ بظاہر فن اور کھیل (تفریح) دونوں کا مقصد غیر افادی اور غیر عملی ہے۔ لیکن فنی تخیل تفریحی تخیل سے واضح فرق کا حامل ہوتا ہے (20)۔ خالص تفریحی عمل ذہن کو موہوم پیکروں کا تجربہ بخشتا ہے۔ فن ذہن کو ایک نئی صداقت کے تجربے تک لے جاتا ہے۔ تفریحی عمل میں ایک شے کی بنیاد پر دوسری شے کی صورت گری کی جاتی ہے۔ فن شے اور لاشے کے امتیاز کو ختم کر دیتا ہے۔ تفریحی عمل ذہن کی آسودگی نیز آرام طلبی کی کیفیت سے نمونہ پر ہوتا ہے۔ فن باطنی قوتوں کی ہڈت اور نقطہ ارتکاز سے۔ تفریحی عمل تھوڑی دیر کے لیے جذبہ و فکر کو ہر بیرونی مظہر سے لاتعلق کر دیتا ہے۔ فن گرد و پیش کی تخیلوں کا بار ہلکا کرنے کے باوجود جذبہ و فکر کو تخلیقی تجربے کے نقطہ عمل پر مرکوز رکھتا ہے اور شعور کو بیرونی مظاہر کی جانب ایک نئے روپے کے ساتھ دوبارہ متوجہ کرتا ہے۔ اس توجہ کے بغیر فن کے تفریحی تصور میں معنی خیزی پیدا کی جاسکتی ہے نہ اس کی ہیئت (داخلی اور خارجی دونوں) کے توازن کو قائم رکھا جاسکتا ہے۔ (21) فن کا تفریحی تصور ایشیا اور مظاہر یا زندگی کے سنجیدہ مسائل کی طرف ایک صحت مند اور نسبتاً کشادہ ذہن جذب جاتی روپے کی دلیل بھی ہے۔ متانت جب انسان کے نظام احساس پر بار بن جائے تو حماقت سے اس کا فاصلہ بہت کم رہ جاتا ہے کیونکہ اس نوع کی سنجیدگی بھی ایک طرح کا عدم توازن ہے۔ آواں گارو کے تمام میلانات نے تاریخ و تہذیب کے ایک گہرے اور وسیع شعور سے غذا حاصل کی ہے۔ مادی ترقی کی تیز رفتاری تہذیبی ارتقا کے متوازن اور متناسب تصور سے عدم مطابقت کے باعث اس تصور کا مضحکہ اڑاتی ہے یا دوسرے لفظوں میں اس کی پیروڈی (Parody) بن گئی ہے۔ چنانچہ مختلف زبانوں کے معاصر ادب میں عالمگیر سطح پر فن کا تفریحی تصور مقبولیت حاصل کر رہا ہے۔ اردو کے نئے شعرا نے اس تصور اور طریق کار کے وسیع تر امکانات تک رسائی کی ابھی کوئی قابل قدر مثال نہیں پیش کی ہے۔ تاہم اردو کی شعری روایت میں جدیدیت کا میلان افکار و اظہار کی اس جہت سے ناآشایا لاتعلق نہیں ہے۔ ظفر اقبال، محمد علوی، عادی منصور، انور شتور یا دوسرے نئے شعرا کے اشعار میں اس جہت سے وابستگی کے جوڑوں نے سامنے آئے ہیں، ان کی حیثیت اس ضمن میں ابھی خام تجربوں کی ہے۔ ان کی کوششیں اکثر زبان یا اظہار کے دیگر وسائل پر گرفت ڈھیلی ہونے کے سبب فنی اور تعمیری اعتبار سے ناقص رہ جاتی ہیں اور ان میں اس تکمیل کا احساس نہیں ہوتا جس کی ذمہ داری نئی جمالیات، فن کے سرڈاوتی ہے۔ رہا رواجی اسالیب کی بازیافت کے سلسلے

میں میرے آہنگ اور لہجے کی تجدید کا مسئلہ (جس کی مثالیں ناصر کاظمی، ظلیل الرحمن اعظمی، ہمل کرشن اشک، ابن اثاث کے یہاں وافر ہیں) 22) تو اس کے اسباب تاریخی بھی ہیں اور ذوقی و انفرادی بھی۔ تاریخی اعتبار سے اس میلان کی اشاعت کا سبب 1947ء کے بعد کی ہنگامہ خیز ملکی اور تہذیبی صورت حال، نیز میر کے عہد کی سیاسی اور تہذیبی اہتری سے اس صورت حال کی مماثلت ہے۔ خاص طور سے ناصر کاظمی نے میر کی ہجرت کے تجربے کو تقسیم ملک کے بعد کی ہجرت کے عام تجربے کے تناظر میں دیکھا تھا اور اس سے نئے ذہنی و جذباتی تاثرات اخذ تھے۔ لیکن جیسا کہ خود ناصر کاظمی نے کہا تھا ”میر کا شب چراغ تھوڑی دور تک رستہ دکھا سکتا ہے۔ منزل پر نہیں پہنچا سکتا“ اور ”لفظوں کا روایتی استعمال تو ہر شخص کرتا ہے لیکن ان میں نئے معنوں کی روح پھونکنا فکاہی کا کام ہے۔“ (23) چنانچہ نئی جمالیات نے بھی فن اور زبان و بیان کی گمزدشتہ روایتوں کو اپنا معیار یا پرانے اسالیب کی تجدید کو اپنا مقصد نہیں بنایا ہے بلکہ ان سے اپنے اثاثے میں نئے ابعاد کے اضافے کی خاطر کام لیا ہے یا انہیں صرف خام مواد کے طور پر استعمال کیا ہے۔ نئی حسیت کے اظہار کے لیے پرانی مٹی سے نئے سانچے بنائے ہیں۔ اس طرز احساس و طریق کار کو اگر انتظار حسین کے مطابق لاشعور کی فعلیت سے مربوط کر دیا جائے تو یہ کہنا بھی ضروری ہو گا کہ لاشعور کی یہ رو اجتماعی نہیں بلکہ ذاتی ہے۔ مزید یہ کہ اس کا تعلق حافظے سے زیادہ نئے شعرا کی انفرادی تربیت نیز فنی و لسانی مذاق سے ہے۔

فنی و لسانی روایت سے استفادے کے ساتھ ساتھ نئی جمالیات کا ایک اور قومی الاثر میلان روایت کی نفی اور تمام پرانے محاکموں سے آزادی ہے۔ افتخار جالب نے اس میلان کو لسانی تشکیلات کا نام دیا ہے اور اس کی اساس رائج الوقت تلازمات سے گریز، لفظ کی ہیئت نیز لسانی حرمتوں کی است پرکھی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اس طرح نئی شاعری مواد و مافیہ اور ہیئت کی معیت کا ابطال کر کے ہیئت کو فی نفسہ مواد بنا دیتی ہے۔ کائنات اور اس کے بعد کے پیشتر مفکرین جمالیات نے فن کے اخلاقی نیز افادی یا سیاسی اور معاشرتی مقاصد سے نئی حسیت کی جذباتی و فکری مغائرت کی تصدیق کے اصول ترتیب دیے ہیں۔ کائنات کا خیال تھا کہ فن پارے کا حسن اس کی ہیئت اظہار میں مضمر ہے۔ فن حسن کی آزادانہ تخلیق ہے اور بجائے خود اپنا مقصد اور اس حسن کی تشکیل حواس تشکیل، بصیرت اور احساس کے متحرک توازن کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تحرک فن پارے کو باطنی اور بیرونی دونوں سطحوں پر ہیئت کا ایک انفرادی حسن عطا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر فن کی طرح شاعری بھی اظہاریت کا ایک نقش بن جاتی ہے۔ ان میں اختلاف کا پہلو اس نقطہ پر رونما ہوتا ہے جب وہ اپنے اپنے نظریے کے مطابق انسانی ذہن میں اظہاریت کے مخرج کی تعیین کرتے ہیں اور یہ اختلافات آگے چل کر فن کے مقصد کی بحثوں یا تخلیقی عمل کے خارجی انسلالات اور

اس کے غیر فنی سوالات میں الجھ جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ماری ٹین کے نزدیک یہ مخرج دانش یا شعور سے عبارت ہے۔ سانچا تا اسے انبساط کہتا ہے۔ کروچے اور برگسٹاں وجدان کی مرکزیت پر زور دیتے ہیں۔ فرانتز خواہش اور لاشعور پر (اساطیر کے ضمن میں بھی فرانتز نے خواہشاتِ فکر کی فعلیت کا تجزیہ کیا تھا۔) دیوتوں اور لسانی کی اس سلسلے میں جذبے کی زرخیزی کے قائل تھے۔ چارلس مورس اقدار کے احساس کا اور بوساگتے یا ڈیوٹی کے نزدیک یہ مخرج ذہن کی عضوی وحدت یا کلیت ہے۔ (24) اس ضمن میں دیوتوں، لسانی اور چارلس مورس کے نظریات نے بالآخر اس جمالیات کے لیے زمین ہموار کی جس نے ماوی، سماجی اور سیاسی مقاصد کی تعلیق کے ذریعہ ترقی پسند شاعری کا فنی و لسانی خاکہ ترتیب دیا، اور جذبات و اقدار کی کتیں متعین کر کے فن میں ذہنی جذبہ بانی تعصبات و تحفظات کے اظہار کی گنجائش پیدا کر دی۔ بالواسطہ طور پر اس طرز فکر نے ہیئت کو پھر مواد و موضوع کا مطبع بنا دیا اور موضوعات کے معاملے میں بھی مثبت و منفی کی حدیں مقرر کر دیں۔ حالی اور آزاد کے افادی تصورات یا اقبال کا شعر سے پیغمبری کا کام لینے کا نظریہ یا ترقی پسند شعرا کی سماجی اخلاقیات اور اشتراکی حقیقت نگاری کے مناسب و معالجہ اسی طرز فکر سے ہم آہنگ دکھائی دیتے ہیں۔ جمالیات کے ان مفکروں میں ان کے مویدین یا شعوری و غیر شعوری، کسی بھی سطح پر ان کے تعین نے یہ حقیقت نظر انداز کر دی کہ فن جذبہ و فکر کی ان قوتوں کو بھی ایک مرکز پر یکجا کر سکتا ہے، جو روزمرہ زندگی میں ایک دوسرے سے بالکل مختلف یا متضاد مظاہر کی تشکیل کرتی ہیں۔ فرانتز اور یونگ دونوں نے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ خواب اور بیداری، شعور اور لاشعور یا حقیقی اور غیر حقیقی تجربوں میں دراصل وہ فاصلہ نہیں جو عام زندگی میں نظر آتا ہے۔ فن ان کے مابین پھیلے ہوئے اجنبیت اور لاطعلق کے فاصلوں کو عبور کر کے ایک کھلی صداقت کی تعمیر کرتا ہے۔ فیکر کے لفظوں میں یہ پورے انسان کی سرگزشت ہے یا بقول ڈیوٹی اس امر کی شہادت کہ انسان معنی، حواس، (جذباتی اور نفسیاتی) تقاضوں اور تشوہات کو شعوری طریقے سے ایک اکائی میں ڈھالنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ (25) کروچے نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی حقیقت کے اثبات پر صرف کی تھی کہ حسن (یا فن) اظہار ذات کا نام ہے اور حسن کے مدارج نہیں بلکہ یہ ایک مکمل اور ناقابل تقسیم اکائی ہے۔ اسی طرح فن بھی خود مکملی اور قائم بالذات جمالیاتی وحدت ہے جس کو اقسام میں نہیں بانٹا جاسکتا۔ چنانچہ اس کا ارتقا بھی نہیں ہوتا اور اظہار کی جو ہیئت سامنے آتی ہے، وہ اگر حسن مکمل کا جزوی اظہار نہیں تو ایک جمالیاتی مکمل ہوگی۔ کروچے نے اپنے بیوروں میں سب سے زیادہ اثر و تجو کے نظریات سے قبول کیا تھا۔ وہ تجو ہی کی طرح اس بات کا قائل تھا کہ جمالیاتی صداقت منطقی صداقت سے مختلف ہوتی ہے؛ کہ منجملہ جس سے موخر اور متصل پر مقدم ہے نیز متصل کی بندشوں سے آزاد ہے؛ کہ شاعری متصلی بصیرت سے جنم لیتی ہے اور مصلی بصیرت

صرف وجدان ہے؛ کہ شاعری، فلسفہ، سائنس اور تاریخ ان سب سے مختلف اور ممتاز ہے؛ کہ شاعری حیثیت کے ذریعہ انفرادیت کی تربیت کرتی ہے جبکہ سائنس ہمیشہ تمسمات کی جانب لے جاتی ہے؛ کہ زبان اور شاعری میں کوئی دوئی نہیں (26) لیکن دشواری یہ ہے کہ کروچے نے اپنی انتہا پسندی کے سبب اس ضمن میں کانٹ کے اس خیال کو بھی یکسر مسترد کر دیا کہ ادراک تصور یا تعقل کے بغیر اندھا ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وجدان کی طرح فن کے معنی بھی غیر متعین ہوتے ہیں، لیکن یہ عدم تعین تخلیقی طریق کار اور تجربے کی نوعیت کا فطری نتیجہ ہے نہ کہ تعقل سے مکمل برأت کا۔ اسی طرح کروچے نے فن کو تو اظہار کے مترادف قرار دے دیا لیکن زبان کی حیثیت اس کے نزدیک وسیلہ اظہار کی ہے۔ وہ جمالیات اور لسانیات کے مسائل میں تیز بھی نہیں کرتا مگر اظہار کی تخلیقی ہیئت اور کاروباری ہیئت کے فرق کی کوئی وضاحت بھی نہیں کرتا۔ یہی سبب ہے کہ کروچے کے نظریات نئی جمالیات کے سلسلہ میں کلیتہً قابل قبول نہیں رہ جاتے۔ جہاں تک ہیئت میں معنی کی دریافت کا مسئلہ ہے ایک فنی تصور کی حیثیت سے اس رویے کے نشانات گذشتہ صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں ("انخطاطی" شعر بالخصوص والیری جس نے کہا تھا کہ دوسروں کے لیے جو ہیئت ہے وہی میرے لیے مافیہ ہے) کے یہاں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ غیر ارادی طور پر ہر شاعر نے خواہ وہ کسی بھی فکری مسلک سے تعلق رکھتا ہو، اپنے کامیاب تخلیقی تجربوں میں اس روپے سے وابستگی کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ جیسا کہ پچھلے باب میں عرض کیا جا چکا ہے، اقبال سے ترقی پسندوں تک متعدد ایسی مثالیں فراہم کی جاسکتی ہیں جن میں معنی کے نقوش ہیئت میں مافیہ کے مکمل ادغام سے ابھرتے ہیں اور ان مثالوں میں الفاظ یا صیغہ اظہار کی حیثیت وسیلہ محض کی نہیں رہ جاتی۔ ان مثالوں میں مقصد الفاظ و اصوات کی مجموعی تنظیم کے اندر ہوتا ہے یا ان کی سالمیت کا ناگزیر حصہ اور یہ سالمیت حواس کی تمام قوتوں کے عمل کی ہم آہنگی کا نتیجہ ہوتی ہے، یعنی شاعری صرف فکر کا اظہار نہیں رہ جاتی اور تخلیقی لحاظ میں شاعر کی شخصیت کے مجموعی تاثر کی ترسیل کرتی ہے۔

تخلیقی تاثر بالواسطہ طریقے سے حواس کی ان قوتوں کا بھی مرہون منت ہوتا ہے جو بظاہر افکار کو نظم کرنے کی فعلیت سے لاتعلق ہوتی ہیں۔ باصرہ، سامعہ، شلثہ، لامہ اور ذائقہ کے حسی ارتعاشات تخلیقی تجربے کی ہمہ جہت تحلیل و تعمیر کا سبب بنتے ہیں اور اظہار کی ہیئت ایک متحرک عضوی کل بن جاتی ہے۔ رگزنے نے عرب کے شعرائے جاہلی کو اس بات پر خراج تحسین پیش کیا تھا کہ ان کے جمالیاتی تجربے کی مجموعی تنظیم میں حواس کی تمام قوتیں بروئے کار دکھائی دیتی ہیں۔ چنانچہ لسنہٹ یا بصری ادراک یا تخلیقی تجربے کی غیر منقسم عضوی وحدت کے قابل قدر نمونے مشرقی شاعری کی پوری روایت، نیز مغربی شعرا کے یہاں بکثرت مل جائیں گے جن میں شعر یا نظم کی حیثیت، بیان محض کے بجائے ایک مکمل "شے" کی ہوگی۔ صرف نئی شاعری سے اس وصف کو منسوب کرنا شعری روایت سے

بے خبری کی دلیل ہے۔ اس لیے جب افکارِ جاہِ بیت کو مواد کا مترادف بنانے کی بات کرتے ہیں تو اسے دراصل شعرو فن کے اُن معیاروں کی بازیافت سمجھنا چاہیے جو اخلاقی، سیاسی، مذہبی اور سماجی موضوعات و افکار کو نظم کرنے یا قوم تک مفید خیالات پہنچانے کی مصلحانہ روش کے باعث غیر فنی تصورات کی گرد میں کھو گئے تھے۔

لسانی تفکیمات کے سلسلے میں افکارِ جاہِ بیت نے جن حقائق کی نشاندہی کی ہے ان کی تفصیل حسب ذیل ہے:

- (1) سننے اور عظیم کی جستجو نے بنی بنائی زبان کا ڈھانچہ توڑ دیا ہے۔ (لسانی تفکیمات، نئی شاعری ص 248)
- (2) بنی بنائی زبان کا تصور متعین موضوعات سے علاحدگی میں ممکن نہیں۔ (ایضاً ص 248)
- (3) جہاں کہیں بھی سننے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے بنی بنائی زبان کو ناقابلِ تلاقی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے۔ (ایضاً ص 248)
- (4) بنی بنائی زبان کو عین میں برقرار رکھتے ہوئے سننے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا ہلاکت کے طعن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ (ایضاً ص 248)
- (5) لسانی تفکیمات بحران کو پیدا کرنے والی موضوع اور صیغہ اظہار کی دو ٹوک تقسیم کو رد کرتی ہیں کہ لسانی تفکیمات نہ موضوع ہیں نہ صیغہ اظہار بلکہ ان پر حادی اور ان سے ماوراء کھلی صداقت ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کیے جاسکتے۔ (ایضاً ص 248/49)
- (6) لسانی تفکیمات الفاظ کو اشیا کی نمائندگی کی بجائے بطور اشیا مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہیں۔ (ایضاً ص 249)
- (7) الفاظ بطور اشیا شعر و ادب سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتے۔ (ایضاً ص 249)
- (8) فروغی مباحث کی رخنہ اندازی اس وقت شروع ہوتی ہے جب الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگی اشیا کے فرائض سپرد کر دیے جاتے ہیں۔ (ایضاً ص 249)
- (9) فکری طور پر دریافت کیے ہوئے منفرد مضامین کو من و عن بیان سے واسطہ ہے۔ (ایضاً ص 269)
- (10) حسیات اختیار کرتے ہی الفاظ تخصیصی معنویت کو پیدا کرتے ہیں۔
تخصیصی معنویت کا وجود، پراسس (Process)، استخراج شاعرانہ استدلال کی کڑیوں سے منسلک ہے۔ (ایضاً ص 272)
- (11) استعارہ اور استعاراتی بیان مجرد بیان کے برعکس محسوس حسیات پر انحصار کرتا ہے۔ استعارہ بیان کی حسیات سے ربط رکھتا ہے۔ (ایضاً ص 272)

(12) بہ حیثیت مجموعی لسانی تعلکات کسی خارجی جبر و اکراہ کے بغیر جو جبر وضع کرتی ہیں اس میں ٹکون، رنگارنگی اور Indeterminacy کا سمندر ٹھانیں مارتا ہے۔ (ایضاً ص 273)

ظاہر ہے کہ ہر شعری تجربے کی تفسیر الفاظ کی ایک نئی ترتیب پر منحصر ہوتی ہے اور اظہار کی ایک نئی ہیئت اس ترتیب سے وجود میں آتی ہے۔ اس لیے عظیم اور ادنیٰ کی بحث کا یہاں سوال ہی نہیں اٹھتا۔ ہیئت کی معنی خیزی ہمیشہ تجربے کی معنی خیزی سے مربوط ہوتی ہے۔ چنانچہ یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ جب تک تجربہ معنی خیز نہ ہو اس کا لفظی سانچہ اپنی تمام تر دلائل و یزیوں کے باوجود معنی خیز نہیں ہو سکتا۔ لیکن معنی خیز کو عظیم کا مترادف سمجھنا اس لیے مناسب نہیں کہ ایک تو عظمت کا تصور اپنی اضافیت کے سبب متعین نہیں ہو سکتا۔ دوسرے عظمت بجائے خوئی حیثیت کے تاثر میں ایک فرسودہ قدر بن چکی ہے اور اس کا وجود اگر کہیں ہے تو صرف مفروضات و روایات میں۔ اس طرح حقیقت موضوعات اور ان کے انفرادی رشتوں کے نتائج میں رونما ہونے والے فرق کو پیش نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ ایک ہی واقعہ یا فکر کا ایک ہی مخرج دو مختلف افراد کے لیے یکساں معنویت کا حامل نہیں ہوتا، تا واقعہ کہ وہ ایک دوسرے کے قریب میں اس حد تک نہ پہنچ جائیں جہاں ان کا انفرادی تاثر جعل سازی کے عمل کا شکار ہو جائے۔ مشابہ واقعات بھی کبھی ایک دوسرے کا عکس محض نہیں ہوتے اور ان واقعات کو جھیلنے والے افراد کے ساتھ ساتھ ان کی نوعیت و ماہیت میں بھی ایک خود کار تغیر پیدا ہوتا جاتا ہے۔ پھر یہ کہنا کہ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے، نئی بنائی زبان کو تا قابل طوائف نقصان پہنچانا گزیر ہے، تخلیقی اظہار و عمل کی قدر و قیمت سے انکار کرنا ہے کیونکہ ہر معنی خیز تخلیقی تجربہ زبان کو ایسے ابعاد سے روشناس کراتا ہے جو اس کے لیے غیر متوقع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ادر فن میں غیر متوقع کا عنصر ایک لازمہ ہے نیز فن اور زبان کے فنی امکانات تک رسائی کا مظہر۔ اگر اس سے یہ مراد لی جائے کہ نقصان کا احساس صرف ان لوگوں کو ہوتا ہے جو زبان کے مروجہ سانچوں کی حفاظت پر خود کو مامور سمجھتے ہیں یا رسمی اسالیب سے وابستگی جن کے لیے عادت کا درجہ رکھتی ہے تو یہ کہنا بھی ضروری ہوگا کہ یہ مسئلہ شاعر کا نہیں بلکہ اس کے قاری کا ہے۔ خواہ وہ قاری بھی شاعر ہی کیوں نہ ہو۔ اس کی پسند و ناپسند اور تائید و ردید تخلیقی شعر کے عمل کی آزادی میں کبھی حار ج نہیں ہو سکتی، بشرطیکہ شاعر شعر کہتے وقت اس کے وجود کے احساس سے خائف نہ ہو اور اس کے سامنے خود کو جواب دہ نہ سمجھے۔

ان چند متنازع فیہ مسائل سے قطع نظر، شعری تجربے کی سالمیت یا نئے لسانی سانچوں کی دریافت، یا شعری اسلوب میں الفاظ کی قائم بالذات حیثیت، یا الفاظ کی حصص، یا مجر د فکر کے مجر د اظہار کے اکہرے پن اور دہازات سے محرومی، یا شاعرانہ استدلال کے ذریعے الفاظ کی تخصیصی معنویت، یا استعاراتی بیان میں فکر کی تجسیم کے عمل، یا

شعری تجربے کی ناگزیر مرمریت، عدم یقین اور ابہام (جسے افکارِ جالب نے Indeterminacy کہا ہے) ان سب کے ضمن میں افکارِ جالب نے جو باتیں کہی ہیں وہ ایسے شعری قوانین کی حیثیت رکھتی ہیں جن میں ترمیم و اضافے کی گنجائش کے امکانات سے یکسر انکار تو اس لیے ممکن نہیں کہ حقیقی عمل اور طریق کار کے امکانات کا دائرہ لاحدود ہے، لیکن امر واقعہ کے طور پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اظہار کی گونا گوں صورتوں کے باوجود شعری روایت اب تک ان کی نفی نہیں کر سکی ہے۔ البتہ تخصیصی معنویت کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہر شعری تجربہ اپنی ہیئتِ اظہار میں اس درجہ آمیز ہوتا ہے کہ اس کی حیثیت اختصاصی ہو جاتی ہے۔ زبان اس تجربے کی محافظ بن جاتی ہے اور ایک کے بغیر دوسرے کا وجود مسموم ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ اختصاص، معنی کی سیال لہروں کو پابند نہیں کرتا، نہ معنی کے ہمہ جہت پھیلاؤ اور اس کے زیرِ تاثرات کو کسی ایک نقطے پر مرکوز کرتا ہے۔ ایک فلسفیانہ نظام فکر کی حیثیت سے منطقی اثبات پسندوں کی عدم مقبولیت کا سبب یہی حقیقت ثابت ہوئی کہ انھوں نے سائنسی استدلال کی بنیادوں پر الفاظ کے معنی کے تعین کی کوشش کی اور انھیں سرایت کے حصار سے نکال کر برہنہ اصطلاحات میں قید کرنا چاہا۔ اصطلاحات کی نوعیت خوابیدہ الفاظ کی ہوتی ہے، عین اسی طرح جیسے محاورے سوئے ہوئے استعارے ہوتے ہیں۔ ہر برت ریڈ نے غلط نہیں کہا تھا کہ خیالات اور ذہن کی اوپری سطح سے متعلق تعلقات کی ترسیل، افکار و علوم (سائنس) کے وسائل سے کی جاسکتی ہے مگر ذہن کے وہ گہرے اور پراسرار مد رکات جو نہ عقلی (لغوی معنوں میں) ہیں نہ اقتصادی، لیکن جن کے اثرات دائمی اور ناقابلِ تحیر ہوتے ہیں، ان تک رسائی صرف صوفی کے لیے ممکن ہوتی ہے یا شاعر کے لیے۔ (27)

روایت کی نفی کا مسئلہ نئی جمالیات کے باب میں اس وقت سامنے آتا ہے جہاں معاصر عہد کی یکسانیت، بے رنگی، تھکے داور دہشت کی فضا اپنے انعکاس کے لیے اظہار کے ایسے سانچوں کی تلاش پر اکساتی ہے، جو اس اتری اور بد نظمی یا اکٹھاٹ کے احساس کو لسانی حرمتوں کی شکست کے ذریعے واضح کر سکیں۔ اس وقت سلیس اور رواں دواں، ترشی ہوئی اور سڈول زبان نیز آراستہ اور خوبصورت صیغہ اظہار کی جگہ ایک ایسا کھردرا، غیر متوقع، جارحانہ اور تشدد اسلوب جنم لیتا ہے جس کی صوتی اور لسانی ترکیب میں پرانے وقتوں کی آسودہ خاطری، غنائیت اور توازن و تناسب کے بجائے نئی تہذیب کے شور شرابے، خوف اور داخلی انتشار کی گونج شامل ہوتی ہے۔ یہ اسلوب نئے انسان کے ذوقِ جمال کے مسلسل انحطاط، اس کی پریشاں نظری اور لگری اعتبار سے اس کی بے سروسامانی کی نشاندہی کرتا ہے مصوری میں Action Painters اور شاعری میں Dada اور آواں گارڈ کے جدید تر رویے یا مجموعی طور پر جمالیات میں Vehicle Aesthetics اور Type Writer Aesthetics کے میلانات تجربے

کی اسی سمت کا پتہ دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں ایک بد ہیئت حسن (فن) کے مظاہر کی تکمیل ہوتی ہے اور یہ مظاہر جذبات کے ترکیبے اور محفّیہ کے بجائے ان کی شدت، اندوہ ناک اور کراہت میں مزید اضافوں کا سبب بنتے ہیں۔ ان سے بنیادی طور پر جس تاثر کا ترشح ہوتا ہے وہ وہشت کا ہے۔ ”جدیدیت کی فلسفیانہ اساس“ کے دوسرے اور تیسرے ابواب میں اظہار و احساس کے ان پہلوؤں کی جانب اشارے کیے جاتے ہیں اور گذشتہ باب میں غم و غصے اور احتجاج کی فکری بنیادوں کے ضمن میں بھی ان کا ذکر آچکا ہے۔ مغرب کے آواں گار دھلتوں میں یہ روپے ایک مضحکم روایت بن چکے ہیں۔ اردو میں ابھی یہ روایت سفر کی ابتدائی منزل پر ہے اس لیے اس کی قیمتی قدر و قیمت کے بارے میں کوئی فیصلہ یا قیاس قبل از وقت ہوگا۔



حواشی اور حوالے

1. Susanne K. Langer : Feeling And Form, IInd. Edition, 1959, P.387.

سوسین لینگر نے اس مسئلے پر اظہار خیال کرتے ہوئے آر۔ جی کاننگ وڈ کے خیالات سے مفصل بحث کی ہے۔ کاننگ وڈ تخلیقی تجربے کے اظہار کی ہیئت کو صرف ”زبان“ کہتا تھا۔ سوسین لینگر کے نزدیک یہ ہیئت ”علامت“ سے ترتیب پاتی ہے۔ کاننگ وڈ کا خیال تھا کہ اظہار ایک فعلیت ہے جس کی کوئی تکنیک نہیں ہوتی۔ سوسین لینگر کا قول ہے کہ ہر فن کار اپنی تکنیک ایجاد کرتا ہے اور اس کے مطابق اپنے تخیل کو آگے بڑھاتا ہے۔

2. The Truth of Poetry, P.5.

3. Feeling And Form, P.386.

4. Ibid, P.387.

5. Cleanth Brooks : Modern Poetry And The Tradition,

University of North Carolina Press, 1965, P.16.

6۔ اس ضمن میں جن معصوموں کی تخلیقات پر نظر پڑتی ہے ان میں چند کے نام ہیں ڈان دوبوٹے (فرانس) مینیس ہاف مین، جیکسن پولاک، مارک ٹوپی (امریکہ)۔ ان معصوموں نے معاصر تہذیب کی مجبوظ الحواسی اور برق روی کورنگوں کے جارحانہ استعمال اور خطوط کے کھر درے پن سے واضح کرنے اور اس حجاب کو اٹھانے کی جستجو کی ہے جس نے مادی کمالات و تہنعات کی دھند میں نئے انسان کے چٹنی اور جذباتی عدم توازن کو چھپا رکھا ہے۔ بحوالہ Art In The Modern World مصنف Norman Schlenoff

بین ٹم بکس، نیویارک 1965ء ص 217

7۔ فلسفے کا نیا آہنگ، ص 7۔

8۔ بحوالہ ایضاً ص 49۔

9. An Essay On Man, P.7.

10. Ibid, P.41

11۔ وضاحت کے لیے خورشید اسلام کی نظم ”پاس“ دیکھی جاسکتی ہے (نئی نظم کا سفر۔ مرتبہ ذلیل الرحمن اعظمی)

ص 214) جس میں روح سے جسم تک کے یا تم سے تم تک کے سفر کی پوری روداد پیاس (روحانی نقی) اور کنویں (مادی تحصیل) اور اس کنویں کی تاریکی اور بے آبی (احساس لاعاضلی) کے علائم و اشارات کی مدد سے بیان کی گئی ہے۔

12- یہ حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے۔

13- ”آج کل جو شاعری ہو رہی ہے اس کا مجموعی نقشہ ہی نہیں بنا ہے۔ اس شاعری کی ترتیب دریافت کرنا ہی ممکن نہیں۔ ادب مطالعے اور مشاہدے سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن جدیدیت کے حامیوں کے ہاں یہ دونوں معنی ہیں۔“ فیض احمد فیض، ہفتہ وار حیات، نئی دہلی، 5 جولائی، 1970ء ص 9۔

14- فلسفے کا نیا آہنگ، ص 43۔

15. The Theory of Avant-Garde, P.107.

16- انیس تا مکی، نئی شاعری کا منصوبہ، نئی شاعری، ص 55/57۔

17. A Modern Book of Esthetics, P.XV

18- انتظار حسین، نیا ادب اور پرانی کہانیاں، نیا دور، کراچی شمار ص 48۔

19. Ref. An Essay On man, P.62.

20. Ibid, P.62/65

اس ضمن میں محمد حسن عسکری کے مضمون ”ستارہ یا بادبان“ کے یہ جملے بھی توجہ طلب ہیں:-
 ”فن کار بھی ایک حقیقی شہوت کے نیچے میں گرفتار ہوتا ہے۔ وہ اس کھیل کے لطف کی خاطر اپنے آپ کو اس تحریک کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس معاملے میں فنکار کی حیثیت کچھ عورت کی سی ہے۔ برسوں کے دکھ، حقیقی لمحے کی لذت میں تحلیل ہو کے رہ جاتے ہیں۔ اس کھیل کی مسرت میں فنکار کو یہ بھی یاد نہیں رہتا کہ وہ کون سی اذیت اپنے سر لے رہا ہے۔“ ستارہ یا بادبان“ مکتبہ سات رنگ، کراچی، 1963ء ص 12۔

21- مثلاً چند اشعار حسب ذیل ہیں:-

سڑک پر چلتے پھرتے دوڑتے لوگوں سے گھبرا کر

کسی چھت پر مزے سے بیٹھے بندر دیکھ لیتا ہوں (محمد علوی)

چپ چاپ بیٹھے رہتے ہیں کچھ بولتے نہیں

بچے گڑ گئے ہیں بہت دیکھ بھال سے (عادل منصور می)

دیکھیں تو ہاتھ باندھے کھڑے تھے نماز میں
 پوچھو تو دوسری ہی طرف اپنا دھیان تھا (عادل منصورؒ)
 سب دوستوں سے میری لڑائی ہے ان دنوں
 مجھ کو تو آج شہر سے باہر اتار دے (ظفر قبائل)

22۔ راقم الحروف نے اپنے دو مضامین ”ناصر کاظمی“ (مطبوعہ شب خون، الہ آباد) اور فراق و میر کا سلسلہ
 (یہ مقالہ فراق پر شعبہ اردو گورکھپور یونیورسٹی کے ایک سیمینار، 1972ء میں پڑھا گیا تھا) میں میر کی تجدید
 اور تعین نو کے مسائل نیز نئی جمالیات اور فکر پر میر کے اثرات کا مفصل جائزہ لیا ہے۔ طوالت کے خوف
 سے یہاں صرف اشارے کر دیے گئے ہیں۔

23۔ خوشبو کی ہجرت (ایک مقالہ) سویرا، لاہور، شمارہ 17/18، مئی 220

24. A Modern Book of Esthetics, P.XVIII.

25. Ibid, P.XXXII.

26۔ میاں محمد شریف نے اپنی کتاب ”جمالیات کے تین نظریے“ میں کروچے کے ماخذ اور اس کے نظریے کے
 مضمرات کا تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو ”جمالیات کے تین نظریے“ مجلس ترقی ادب، لاہور،
 1963ء ص 89/90/91۔

27. Herbert Read : Art And Society, Windmill Press, 1937, P.204.



تیسرا باب

- نئی شاعری (3)
- (تخلیقی عمل: اظہار و ابلاغ کے مسائل)

اردو سے قطع نظر، دنیا کی تمام زبانوں میں تنقید کی عام روایت کا انحصار شعری اظہار سے معنی کے استخراج پر رہا ہے۔ اس ضمن میں بیشتر نقادوں نے تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں اور تخلیقی تجربے کی ماہیت و معنویت کی مخصوص نوعیتوں کی جانب ملاحظہ توجہ نہیں کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جس فن پارے میں انھیں نثری منطق کے عام اصولوں سے بعد نظر آیا یا معنی کے نقوش و حند لے دکھائی دیے، اسے سہل یا لائینی قرار دے دیا گیا۔ جدیدیت اور نئی شاعری کے سلسلے میں اس نوع کا معترضانہ رویہ بہت عام ہے۔ بظاہر استدلال اور معنی سے عاری محسوس ہونے والے زاویہ نظر، نیز افکار کی فلسفیانہ تعبیر و تصدیق پر گزشتہ ابواب میں مفصل بحثیں کی جا چکی ہیں۔ زیر نظر صفحات میں تخلیقی عمل اور اظہار و ابلاغ کے مسائل اور ان کے فکری و نفسیاتی اسباب کا جائزہ لیا جائے گا۔ اس مقالے میں یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے کہ جدیدیت کے میلان سے وابستہ شعری روایت کے مضمرات صرف عصری حقیقتوں سے مربوط نہیں ہیں نیز ان کا تعلق انسانی فکر اور نفسیات کے ان مسائل سے بھی بہت گہرا ہے جو ایک لازماًں تا نظر رکھتے ہیں۔ اسی طرح تخلیقی عمل کے حسی اور اظہاری مسائل کی معنویت و بے معنویت کا سوال بھی صرف جدیدیت کی شعری روایت، یا عصر حاضر کے مسائل اور نئی صحت کے معاملات سے علاؤ نہیں رکھتا۔ ان مسائل کا تعلق تخلیقی عمل کے بنیادی سوال سے ہے۔

کروچے کے نظریہ حسن (فن) کو من و من تسلیم کر لیا جائے تو مختلف اقسام میں فن کی خانہ بندی کا عمل مسترد ہو جائے گا، کیونکہ اس کے نزدیک حسن کے مدارج ہوتے ہیں نہ اقسام۔ تاہم تخلیقی اظہار کے مسائل کو سمجھنے کے لیے یہاں شاعری کو دو الگ الگ دائروں میں رکھنا ضروری ہے۔ اولاً شعری وہ مہیجیں جن کا رد عمل قاری پر فوری ہوتا ہے۔ ثانیاً وہ جنہیں قاری زینہ بہ زینہ سمجھتا جاتا ہے اور بالآخر ایک ایسے کلیدی تاثر کی دریافت کرتا ہے جسے ان کا جوہر کہنا چاہیے۔ یہ طریق کار قاری کے ذہن کو کھلی کے ایک کوندے کی لپک کا تجربہ نہیں بخشتا بلکہ ایک ایسی آزمائش کا حکم رکھتا ہے جسے عبور کرنے کے لیے اسے جانے انجانے کئی راستوں سے گزرنا پڑتا ہے اور پیش پا افتادہ محاکموں سے آزاد ہو کر نئے محاذات قبول کرنے پڑتے ہیں۔ براہ راست متاثر کرنے والی شاعری قاری کی ذہنی تربیت، مطالعے، روایت کے اثرات اور معاشرتی میلانات کی متعین کردہ نفسیات کے لیے نامالوس اور غیر متوقع

نہیں ہوتی۔ اس کے شعور میں تنہیم یا استنباط معنی کے جو سانچے پہلے سے موجود ہوتے ہیں، ان میں یہ شاعری بے آسانی ساجاتی ہے۔ یہ سانچے شارٹ پنڈ کے اشارات سے مماثل ہوتے ہیں جن سے واقفیت رکھنے والا بظاہر بے معنی آوازوں میں بھی مفہوم کو جلوہ گرد دیکھتا ہے۔ عام قاری کے ذہن میں یہ اشارات شعری مروجہ ہیئت، رسمی زبان، برسوں کے دوہرائے ہوئے استعارات، علامات، اصطلاحات اور محاوروں کی طرح روایت کا جزو بن جانے والے طلازمات سے متعین ہوتے ہیں، انہیں ایک طرح کی ذہنی تلمیحات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو اپنا تاثر اور مفہوم ساتھ رکھتے ہیں اور رسمی شاعری میں ان کی باطنی فضائیں بیرونی رشتے کم و بیش یکساں ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شاعری انفرادی آواز و احساس سے محروم ہوتی ہے اور اس کی فکری، حسی، لسانی اور اظہاری حدود بندیاں عام رجحانات کی ساختہ ہوتی ہیں۔ ان رجحانات سے مانوس قاری کے لیے یہ شاعری شارٹ پنڈ کے اشارات کی طرح طے شدہ معانی کی ہرکاب ہوتی ہے یا اس کی عادت سے ہم آہنگ۔ تنہیم کے معاملے میں عادت کے جبر کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ افریقہ کے غیر مہذب قبائل کے لیے سائنس اور منطق کی دو ٹوک باتیں ناقابل فہم ہوں گی، لیکن جادو اور ٹوٹے یا توہمات سے وابستہ رسوم کی منطق بآسانی ان کی سمجھ میں آجائے گی کیونکہ ایسی باتیں ان کے بنیادی اعتقاد کا حصہ یا آری کا ٹاپ ہوں گی۔ فکری اور نظریاتی ہم آہنگی کی لذت فراہم کرنے والی شاعری بھی قاری کے لیے طے شدہ معانی کا مخزن ہوتی ہے۔ وہ اسے ان محبوب تصورات کی زیارت کے لیے پڑھتا ہے جو پہلے سے اس کی ترکیب شعور اور نظام افکار میں شامل ہوتے ہیں۔ اس لیے، وہ تخلیقی عمل کی اساسی رمزیت نیز ہیئت و اظہار کے مسائل کو غیر ضروری یا بے معنی سمجھتا ہے اور اگر اس کے مطبوع تصورات بھی شعری تجربہ بننے کے عمل میں اپنا حجم اور ہیئت تبدیل کر کے یا بالواسطہ اور مبہم انداز میں اس تک پہنچتے ہیں، تو انہیں اپنانے میں وہ جھجک اور دشواری محسوس کرتا ہے۔

لیکن شاعری صرف فکر یا صرف خیال یا صرف تاثر یا صرف نظریہ نہیں ہوتی۔ معنی نیز شعری تجربہ ہمیشہ کثیرالابعاد ہوتا ہے اور یہ ابعاد، والیس فاؤلٹی کے الفاظ میں ”اظہار و معنی کے باہمی عقد“ (۱) سے پیدا ہوتے ہیں۔ شعری کھل اور معنی نیز ہیئت متعین فکر اور منصوبہ بند نظریے کو اگر قبول بھی کرتی ہے تو اس طرح کہ انہیں عقیدہ بنا دے۔ یہی وسیلہ ہوتا ہے ایک خارجی تصور کو خون میں جذب کرنے، بیرونی شرائط کو شخصیت کے داخلی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے اور تخلیقی تجربے کو ہلاکت نیز قطعیت اور بے نمک استدلال سے بچانے کا۔ سہل ممتنع تک کے بارے میں غالب کی یہ توجیہ بہت اہم ہے کہ سامنے کی بات قاری کے لیے ایسا تجربہ بن جائے جو آسان اور عام فہم ہونے کے باوجود اس کے لیے ایک انکشاف ہو۔ انوکھے پن کا احساس اسی صورت میں رونما ہو سکتا ہے جب زندگی کی سادہ ترین حقیقتیں اور مانوس اشیا بھی کسی نئے زاویے اور جہت کی نشاندہی کریں اور اس طرح ایک نئی

حقیقت کا مظہر بن جائیں۔ یہی زاویہ: سادہ گوئی کا، آسان کو مشکل، معمولی کو غیر معمولی اور متوقع کو غیر متوقع بنانا ہے، نیز وضاحت و صراحت کو حریت اور ابجاز سے ہمکنار کرتا ہے۔

شعری اظہار کی ہر شکل (شعوری یا لاشعوری) کسی تجربے یا تاثر کی شعوری تشکیل کا ہی نتیجہ ہوتی ہے۔ گرچہ یہاں شعور کا عمل تعقل اور استدلال کی عام صورتوں سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کے برعکس تفہیم و تجربے کی عام نوعیتیں ایک میکائی طریق کار کی پابند ہوتی ہیں۔ اسی منزل پر شعر میں اشکال، ابہام اور اہمال کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاعر قاری سے الگ ایک خود مختار عضوی اکائی ہے اور ایک آزاد بیرونی حقیقت۔ اردو کی شعری روایت میں جب تک شاعری کے اسکولوں، مکاتب فکر اور شاگردی و استادیت کے سلسلے رائج رہے اظہار و افہام کا عمل بھی معینہ خطوط پر جاری رہا۔ اس میں غیر متوقع کی گنجائش ہی نہیں تھی۔ ہر شاعر اپنے اسکول یا کتب فکر یا استاد کے حوالے سے دیکھا جاتا تھا اور اس کے شعری مشغلے کے شناختی نشانات متعین تھے۔ پیچیدگی کا سوال غیر رسمی اور انفرادی خطوط پر کی جانے والی شاعری سے منسلک ہے۔ لیکن مشکل پسندی کی اصطلاح کا جواز یوں نہیں پیدا ہوتا کہ ہر سچا شاعر اپنے تجربے کے اظہار میں تسبیل کے ایک ایسے خود کار اصول پر عمل پیرا ہوتا ہے جس کا تعین خود اس کی تخلیقی شخصیت و استعداد کرتی ہے۔ وہ اظہار کی جو بھی ہیئت منتخب کرے گا، وہی اس کے تجربے سے سب سے زیادہ ہم آہنگ اور اس کی ترسیل کے لیے بہترین ہوگی، بشرطیکہ وہ مصنوعی طور پر اپنی انفرادیت کو کوئی انوکھا لباس پہنانے کی سعی نہ کرے اور اپنے فطری اظہار پر اعتماد رکھتا ہو۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ اظہار کی جو ہیئت وہ ترتیب دیتا ہے، قاری کے ذاتی میلان و مذاق سے مطابقت نہیں رکھتی، چنانچہ ناقابل فہم بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن افہام و تفہیم کے معاملے میں قاری خود کو کمتر سمجھنے یا اپنی بصیرت کو نامدیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ اس لیے فہم سے بالاتر شاعری کی جانب اس کا رویہ حریفانہ اور بعض اوقات مخاصمانہ ہو جاتا ہے۔ وہ اسے آزمائش یا امتحان کا پرچہ سمجھ کر اپنی آگہی و علم اور فہم فراست کے اثبات کی خاطر صل کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ وہ اس رحم سے یا تو بے خبر ہوتا ہے یا اسے نظر انداز کر دے کہ ہر فن کی طرح شعری ہیئت کی مکمل تفہیم کا تصور بھی محض ایک مفروضہ ہے۔ یہ نظریہ اب کسی ایک شخص: مخصوص نہیں بلکہ خاصا عام ہو چکا ہے کہ خود فن کار کے لیے بھی اپنی تخلیق کے محرک اور اس کے نتیجے کو کسی منظم اور مربوط مسئلے کی شکل میں سمجھنا ضروری نہیں ہے۔ وہ شاعری جو پوری طرح سمجھ لی جائے اور جس کی دلیل اتنی واضح ہو کہ معنی یا تاثر کا کوئی نقش قاری کی آنکھ سے پوشیدہ نہ رہ جائے، ایک حقیقی تجربے کو منطقی تجربہ بنانے کے مترادف ہے۔ اس نوع کی شاعری کو شاعری کہنے کا جواز بجز اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ فکر کو شری اسلوب کے بجائے نظم کا خارجی لباس پہنا دیا گیا ہے۔ کولریج کا خیال تھا کہ شاعری کا تاثر اسی صورت میں زیادہ ابھرتا ہے جب اسے پوری طرح نہ سمجھا گیا ہو اور استدلالی فکر اس اعتراف پر مجبور ہو کہ شاعر نے تجربے کی جو ہیئت تعبیر کی ہے وہ منطق کی

گرفت میں نہیں آسکتی، چنانچہ اس سے کوئی دونوں نتیجہ بھی اخذ نہیں کیا جاسکتا۔ یعنی یہ ضروری ہے کہ قاری شعر کے تمام امکانات اور ابعاد کو مسخر نہ جانے۔ اس لیے فراسٹ نے شعر کے قاری سے یہ مطالبہ کیا تھا کہ شاعری وچیدگی ہے اور وچیدگی کو وچیدگی ہی رہنے دیا جائے۔ اسے وضاحت اور صراحت میں بدلنے کی کوشش نہ کی جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ زاویہ ہائے نظر بحث طلب اور متنازع فیہ ہیں اور ان کا تعلق شاعر اور قاری کے ذاتی رویوں نیز ذہنی و فنی طریق کار سے ہے۔ لیکن جب آسودہ طبعی کے ایک مخصوص درجے تک بھی قاری کسی شعری تجربے کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے تو غیر شعوری طور پر اسے شکست کے ایک تجربے کا بوجھ اٹھانا پڑتا ہے۔ اسی تجربے کا نتیجہ مجملاہٹ کے مہذب اظہار کی شکل میں ابہام و اہمال کا الزام بن کر رونما ہوتا ہے۔ اس وقت قاری ایک دانستہ ذہنی سازش کے طور پر اصل حقیقت کو اپنے جذباتی رد عمل سے غلط ملط کر دیتا ہے۔ شاعری کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے اور مقابلہ شاعر سے شروع ہو جاتا ہے۔ قاری یہ سوچتا ہے کہ شاعر بھی اسی کی طرح ایک عضوی اکائی ہے جسے وہ اپنی واقفیت یا اندازے کے مطابق اپنے ہی جیسا اور کبھی کبھی کم تر حیثیت رکھنے والا ذہن سمجھتا ہے۔ اظہار کی ہیئت کا عمل جو ترسیل کی ناکامی کے بعد فائض سے معمور نظر آتا ہے، اس کی تمام تر ذمہ داری قاری، شاعر کی کم فہمی، کج فہمی یا نا فہمی کے سر ڈال دیتا ہے۔ جب کہ ہیئت کا ناقص ہونا بھی لازمی طور پر شاعر کے ناقص العقل ہونے کی دلیل نہیں۔ یک نیک سے درست ہیئت مرتب اور منضبط فکر یا جذباتی تجربے کا موثر بیان بھی ہو سکتی ہے لیکن ہیئت کی وچیدگی فکری ڈولیدگی کی ضمانت نہیں۔

یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کی غلط قرأت کبھی کبھی معنی کے اصل جوہر کو بے نقاب نہیں ہونے دیتی۔ بالخصوص غزل کے اشعار میں تو الفاظ کے معانی بعض اوقات مصرعے یا شعر کے آدے سے بھی متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجہ کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے۔ شاعری میں ایجاز ایک لازمہ ہے۔ ایسی صورت میں شعر بیان یہ ہے یا خطابیہ یا استفہامیہ، اس کی روح سے فکری مطابقت رکھنے والا لہجہ مدہم ہے یا بلند آہنگ، عین ممکن ہے کہ شاعر نے کسی اشارے یا لفظ سے اس کے جواب کی نشاندہی نہ کی ہو..... مثلاً

1- کوئی دیرانی سی دیرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (غالب)

2- گویا تھوں میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر دینا مرے آگے (غالب)

3- رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے ہلکھن گہائے ناز کا (غالب)

4- کون ہوتا ہے حریف مئے مرد لکھن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ ملا میرے بعد (غالب)

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے، جیرانی کا یا تاسف کا یا تسف کا، اسی طرح دوسرے شعر میں غصے کا اظہار ہے یا حسرت کا، تیسرے شعر کا لہجہ بیان یہ ہے یا استغہامیہ اور چوتھے شعر کے لہجے میں چلتی چمپا ہوا ہے یا آپ اپنے سے شکایت، ظاہر ہے کہ قطعی طور پر کوئی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔ ان اشعار کے لب و لہجے میں بہ یک وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں۔ اب ایک اور شعر دیکھیے:-

تو کون ہے کیا ہے نام تیرا
کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہم (ناصر کاظمی)

پہلے مصرعے کے لفظ ”تو“ پر لہجہ کا دباؤ ڈال کر دوسرے مصرعے کو زیر تبسم کے ساتھ پڑھا جائے تو اس شعر کے دھیمے اور سرگوشی کے لہجے میں ابھرنے والے مفہوم کی عیر و ڈی بن جائے گی۔ جوش ملیحانی نے غالب کے شعر:-

موت کا ایک دن معین ہے
نہند کیوں رات بھر نہیں آتی

میں دن اور رات کے الفاظ سے رونما ہونے والی صعب تضاد سے متاثر ہو کر شرح لکھتے وقت دن اور رات کے الفاظ پر لہجہ کا اتنا زور صرف کیا کہ شعر میں ایک نیا نکتہ پیدا ہو گیا۔ یعنی موت تو دن میں صبح اور شام کے درمیان کسی وقت آئے گی۔ پھر رات کا ذکر کیوں ہے؟

نئی شاعری میں اہمال کا سوال اس لیے بھی فضول ہے کہ ہر کسی عمل ایک ذہنی عمل ہے۔ انتہائی دھندلی اور بے نشان کیفیت بھی جو شعری تجربے کی حد تک حواس کی گرفت سے بظاہر کتنی ہی آزاد ہو، اظہار کی منزل تک آتے آتے ایک شعری عمل بن جاتی ہے۔ احساس یا تاثر کی رو پر خواہ دست رس نہ ہو لیکن اظہار کے وقت ان قوتوں سے کام لینا پڑتا ہے جو ہر حال میں انسانی عمل اور قصد کی پابند ہیں۔ اسی لیے ونگلے جاس نے جب یہ کہا تھا کہ ”ہر لفظ حقائق کی تصویر ہے“ تو اس سے مراد یہی تھی کہ سرے سے بے معنی لفظ کی تخلیق انسانی استعداد سے باہر کی چیز ہے۔ معنی یا تاثر کے تسلسل کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ کو ایک دوسرے سے جوڑ دیا جائے۔ شاعر انھیں جھلکتی اور تختیلی منطوق کی روشنی میں ایک دوسرے سے منسلک کرتا ہے۔ قاری عقل اور استدلال کی روشنی میں، چنانچہ اُسے غیر متوقع تجربے سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور وہ اس تجربے سے ذہنی بے گامگی کی صورت میں اس نکتے کو بھی فراموش

کر بیٹتا ہے کہ ہر انسانی آواز کے سطن میں خیال کی کوئی زد، تجربے کی کوئی پرچھائیں اور تاثر کی کوئی لہر یقیناً موجود ہوتی ہے۔ برٹریڈ رسل نے تو اس ضمن میں تمام منطقی اثبات پسندوں سے آگے بڑھ کر یہ تک کہا تھا کہ اگر ہم صوتی الفاظ کے علاوہ کوئی اور لفظ استعمال نہیں کرتے تو یقیناً اس کی وجہ ہماری سہل انگاری ہے۔ ایک زبان بہروں اور گوگوں کی بھی ہے۔ ایک آدمی کا کندھے جھکنا بھی ایک طرح کا لفظ ہے۔ اگر معاشرہ اس پر متفق ہو جائے تو ہر وہ جسمانی حرکت جو خارجی طور پر نظر آ سکے لفظ بن سکتی ہے۔ لیکن ان سب کے مقابلے میں زبان کے اظہار کو جو قیت حاصل ہے اس کی وجہ بالکل واضح ہے۔ صوتی الفاظ بڑی تیزی اور کم سے کم عضلاتی و اعصابی کوشش سے ادا ہو جاتے ہیں اور اس کے مقابلے میں کوئی حرکت اس عمدگی سے یہ مقصد پورا نہیں کر سکتی۔ (2)

یہ بحث یہاں ضمنی حیثیت رکھتی ہے، اس لیے تفصیلات کا بیان غیر ضروری ہوگا۔ شاعری میں ہمارا واسطہ ابھی تک صوتی الفاظ سے ہی رہا ہے۔ (مغرب کے دادا شاعروں کے استثنائے ساتھ جنھوں نے اشاروں اور تصویروں کی مدد سے بھی نظموں کے تاثر یا تجربے کی وضاحت کی تھی، اردو کی نئی شاعری میں یہ مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔) لیکن آگے بڑھنے سے پہلے صوتی الفاظ کے ایک معروف مسئلے پر نظر ڈال لینا غالباً نامناسب نہ ہوگا۔ (3) قرآن کے حروف مقطعات مثلاً الم، لم، یس، نون، قاف، وغیرہ جو اکتیس سورتوں کی ابتدا میں آتے ہیں، ان کے معنی و مدد عاقلین اب تک نہیں ہو سکا۔ کسی نے انھیں قرآن مجید کے نام سے تعبیر کیا۔ (عابد ابن جریج)۔ کسی نے انھیں سورتوں کا نام قرار دیا۔ (عبدالرحمن ابن زید بن اسلم) کسی نے انھیں اللہ تعالیٰ کے اسمائے اعظم سمجھا۔ (شمسی) کسی کے نزدیک یہ تقسیم ہیں۔ (ابن عباس) کسی کا خیال ہے کہ یہ الفاظ کے تحف ہیں (سعید بن جبیر)۔ مثلاً الم میں الف سے اللہ، لام سے جبرئیل، میم سے محمد یعنی اللہ تعالیٰ نے جبرئیل کے واسطے سے محمدؐ پر نازل کیا) کسی نے ان میں خدا کی صفات ڈھونڈ نکالیں۔ کسی نے ابجد کے قاعدے سے انھیں اشخاص و ام سے متعلق سنیں قرار دیا۔ کسی نے انھیں رسم خط کے نشانات اور کسی نے اللہ کے خطائے کلمات سے تعبیر کیا۔ بعض مترجموں نے انھیں اسمائے رسولؐ سمجھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ حروف چند کلمات کی طرف اشارے ہیں۔ بعض اہل علم کے نزدیک حروف مقطعات اللہ اور رسولؐ کے درمیان ”راز“ ہیں۔ ایک اور توجہ یہ ہے کہ عربی زبان چونکہ عبرانی سے ماخوذ ہے اس لیے عبرانی زبان کے عام قاعدہ کے مطابق یہ حروف معانی اور اشیا کی صورت پر دلیل ہیں۔ (مثلاً حرف نون مچھلی کے معنوں میں بولا جاتا ہے اور جو سورہ اس نام سے موسوم ہوئی اس میں حضرت یونسؑ کا ذکر صاحب الحوت (مچھلی والے) کے نام سے آیا ہے یا حرف ط کے معنی سانپ تھے اور قرآن میں سورہ ط جو ط سے

شروع ہوتی ہے، اس میں حضرت موسیٰ اور ان کے عصا کے سانپ بن جانے کا واقعہ ہے۔ اس طرح سورہ بقرہ میں جو الف سے شروع ہوتی ہے گائے کے ذبح کا قصہ ہے اور الف گائے کے سینگ یا سر سے مشابہہ لکھا جاتا تھا۔) محمد حسین آزاد نے، جو لفظ کا ایک دلچسپ تخلیقی تصور رکھتے تھے اور جن کے نزدیک ”لفظ انسان کے دل، انسان کی خواہش اور اس کے حرکتی اعضائی کا مجموعی خلاصہ ہے“ اور جنہوں نے زبان عرب کے ابتدائی محققوں میں عباد بن سلیمان ضمیری کے حوالے سے اس مسئلے پر بھی بحث کی ہے کہ ”الفاظ اپنے حروف، اعراب اور آوازوں کے ذریعہ خود بخود اپنے معنی بتلاتے ہیں۔“ (5) حرف ب کی تشریح یوں کی ہے:

بیت کا مخفف ہے۔ ابتدا میں گھر
ب بھی سیدھے سادے ہوتے تھے.....
ب کو غور سے دیکھو۔ عرب کے ریگستان
میں جنگل میں ایک دیوار کے دو کنارے
مڑے ہوئے ہیں۔ وہ گھر ہے۔ گھر والا
دیوار کے آگے بیٹھا ہے۔ وہ نقطہ ہے۔ (6)

اس تفصیل کا حاصل یہ ہے کہ کوئی بھی آواز مفہوم سے عاری نہیں ہوتی اور ہر لفظ معنی سے کوئی رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ قرآن پر اہل عرب نے کئی اعتراضات کیے جو قرآن میں نقل ہیں۔ لیکن کوئی اعتراض حروف مقطعات پر نہیں ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اہل عرب کے لیے ان کا مفہوم واضح تھا ورنہ اعتراض کا یہ پہلو نظر سے اوجھل نہ ہوتا۔ لیکن صدیوں کے مطالعے اور تجزیے کے باوجود مفسرین ابھی تک اس سلسلے میں کسی قطعی نتیجے تک نہیں پہنچ سکے۔ ان حروف کا اپنے ما قبل اور مابعد سے کیا رشتہ ہے، اس کی کوئی فیصلہ کن وضاحت نہیں ہو سکی۔ پھر بھی یہ عقیدہ بدستور قائم ہے کہ یہ حروف معنی و مطلب سے بے گناہ نہیں ہیں۔

اس پس منظر میں دیکھنا آسان ہے کہ لفظ حقائق کی تصویر ہے، ایک معنوی اور تاریخی جواز بھی موجود ہے۔ کسی لفظ کا مفہوم اس کے الفاظ کا ہی پابند ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات بھی ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ شاعری میں جو الفاظ معنی کی تعیین کرتے ہیں، اکثر لغوی مفہوم کے پابند نہیں ہوتے۔ لغوی زبان کو مینا نہ قرار دینے سے اشعار کی تشریح میں ایسے متھک معانی کے استخراج کا امکان بھی ہو سکتا ہے، جن کی وافر مثالیں غزلیہ شاعری پر ڈاکٹر عندلیب شادانی کی کتاب میں ملتی ہیں۔ جہاں نے جب یہ کہا تھا کہ شاعری ہی زبان کا تحفظ کرتی ہے تو اس کا مفہوم بھی تھا کہ الفاظ اپنے تمام امکانات اور کیفیتوں کے ساتھ اپنے تخلیقی استعمال میں ہی نمایاں ہوتے ہیں، اور شعری اظہار انہیں تاثر یا سہاگن معانی کی ان وسعتوں تک لے جاتا ہے جو نثر کے احاطہ اختیار سے باہر ہیں۔ چنانچہ

نثری اصناف کے تراجم اصل مفہوم کی ترسیل جس طرح کرتے ہیں شعری تراجم نہیں کر سکتے، کیونکہ شاعری میں لفظ کا آہنگ معنی کا ایک ناگزیر جزو ہوتا ہے۔ فراسٹ نے تو تخلیق و ترتیب شعر کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے یہ تک کہا ہے کہ صرف کان (سامع) حقیقی لکھنے والا ہے اور کان (سامع) ہی حقیقی پڑھنے والا ہے۔ یعنی شاعری کی ترکیب اصلاً اس کے آہنگ سے ہوتی ہے۔ (7) سوئٹ برن کی نظموں کا ذکر کرتے ہوئے ایلینے نے کہا تھا کہ ان میں مفہوم آہنگ سے الگ کوئی چیز نہیں اور اگر ان کے ٹکڑے کر دیے جائیں تو یہ چلے گا کہ ان میں کوئی خیال نہیں بلکہ صرف الفاظ ہیں۔ (لیکن ایلینے کی یہ بات کہ الفاظ مجموعی ڈھانچے سے الگ ہونے کے بعد خیال سے عاری ہو جائیں گے بحث طلب ہے اور اس سے صرف اس حد تک اتفاق کیا جاسکتا ہے کہ مفہوم کے استنباط میں آہنگ اور الفاظ کی سالم حقیقت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔) بعض نقادوں (مثلاً رچرڈس، بلیک مور) کا خیال ہے کہ شاعری کا مفہوم یا لفظوں کا تاثر ان کے آہنگ سے کسی بھی صورت میں الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ دوسری طرف ایسے قس کا کہنا تھا کہ تمام آوازیں، تمام رنگ اور تمام میٹیں مل کر بھی احساس کی غیر محدود وسعتوں کے اظہار سے قاصر رہتی ہیں، اور اس کا سبب اُس کے نزدیک یہ تھا کہ شاعری، مصوری اور موسیقی میں لفظی، صوتی یا بصری اظہار کی مختلف انواع صورتیں ایک کلی حقیقت بن جاتی ہیں اور ان کی تعمیر میں کام آنے والے عناصر اپنی انفرادیتیں کھو دیتے ہیں۔ شاعری ایک اساسی تجربے کی بنیاد پر دوراز کار حقیقتوں کے تلازمے سے وجود میں آتی ہے۔ اسی بات کو ولیم امسنسن نے یوں کہا ہے کہ اعلیٰ شاعری کا انحصار ہمیشہ غیر متوقع تلازموں پر ہوتا ہے۔ یہ تلازمے بظاہر پریشان خیالی کے مظہر دکھائی دیتے ہیں لیکن شاعر ایک وسیع الاختیار اکائی کی حیثیت سے اظہار کی بکھری ہوئی شکلوں اور منتشر پیکروں کو کنٹرول کرتا ہے۔ (8) اسباب غلط اور معلول کے باہمی تعلق میں نئے پہلوؤں کی دریافت یا دو انجبی، مانوس اور باہم متضاد اشیاء میں کسی نئے رشتے کی بنیاد پر ایک نئے تلازمے کا انکشاف بہت پرانی روایت ہے۔ اسے کسی مغربی بدعت سے تعبیر کرنا یا فرانسیسی علامت پسندوں کی ابہام زدگی سے غفلت کرنا محض نادانیت کی دلیل ہے۔ اساطیر و علامات کی بحث میں غیر استدلالی منطق کے مضمرات پر مفصل روشنی ڈالی جا چکی ہے اور یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اساطیر بھی ایک نوع کی جمالیاتی پیداوار ہیں جن کی معنویت کا اعتراف انسان نے اس وقت کیا جب انہیں مذہبی صحائف میں مجمل مٹی۔ اسطور کا تعمیری مواد خواب کی علامتیت کا پروردہ ہے یعنی تمثال اور سراپہ خیالی اس کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس کی بنیاد غیر استدلالی علامتیت ہے اور یہی علامتیت خواب اور شاعری کی ترکیب میں بھی شامل ہے۔ اس لیے رچرڈ چیس (Richard Chase) نے The Quest of Myth میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ شاعری بھی اسطورہ کی ایک قسم ہے۔ کسی بھی نثری منطق سے غیر استدلالی علامتیت کی بنیاد پر رونما ہونے والے تخیلی پیکروں کا اثبات ممکن نہیں، بشرطیکہ قاری کا ذہن انہیں دوبارہ خلق کرنے پر قادر نہ ہو۔ لیکن

تفہیل کی قوتیں انسانی ارادے اور اختیار کی پابند نہیں ہیں۔ یہ تند و تیز چشموں کی طرح اپنے آپ ابھتی ہیں۔ اس لیے خواب، اساطیر اور شاعری یا باطنی تجربوں و انکشافات پر ہیر وئی احتسابات کی گرفت غیر عقلی ہے۔ شاعری، اساطیر اور خواب سے آگے بڑھ کر ایک زیادہ واضح اور ٹھوس مثال دیکھیے۔ غیر استدلالی علامتیت کا یہ رویہ ہندوستان میں چودھویں اور پندرہویں صدی کے متصوفانہ رسائل میں بھی بہت نمایاں ہے۔ یہ رسائل رشد و ہدایت اور تدریس و تلقین کا وسیلہ تھے، چنانچہ ان کا عمل صاف طور پر دو طرفہ تھا۔ یعنی کہنے والے اور سننے والے کے درمیان انہی کی بنیاد پر ایک فکری رشتہ قائم ہوتا تھا۔ اکثر رسائل پہلے سے نہیں لکھے گئے بلکہ عرفان و آگہی کے حصول کی خاطر جمع ہونے والے مریدوں اور معتقدوں کے مجمع میں فی البدیہہ ان کی تشکیل ہوئی۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (ولادت 30 ستمبر 1321ء) کے شکارنامے اور دوسرے رسائل آغاز کائنات، زندگی اور موت، حقیقت اور مجاز، کار دینی اور ان کی ماہیت کے ایسے مسائل پر مبنی ہیں جو محض عارضی معنویت یا گزرے ہوئے زمانوں کے توہمات کی حیثیت نہیں رکھتے۔ فلسفیانہ موضوعات اور منطقی استدلال کے ذریعے انھیں سمجھنے اور سمجھانے کا سلسلہ اب تک جاری ہے۔ مثال کے طور پر شکارنامے کا ایک قصہ دیکھیے:-

ہم چار بھائی تو دیہات سے تھے۔ ان میں سے تین کا لباس نہیں تھا اور چوتھا بربند تھا۔ جو بھائی بربند تھا اس کی آستین میں نقد تھا۔ ہم چاروں تیرکان خریدنے بازار گئے۔ قضا آئی۔ چاروں کے چاروں مارے گئے اور چوبیس زندہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس وقت چار کمانیں نظر آئیں۔ تین ٹوٹی ہوئی اور ناقص تھیں اور ایک بے خاندا بے گوش۔ اس بربند بھائی نے جس کے پاس پیسے تھے اس بے خاندا اور بے گوش کمان کو خریدا۔ تیر کی فکر ہوئی۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور چوتھے میں پر اور پیکان نہیں تھے۔ ہم نے بے پر و پیکان تیر کو خریدا اور شکار کی تلاش میں صحرا کو روانہ ہوئے۔ چار ہرن نظر آئے۔ تین مردہ تھے اور چوتھا بے جان تھا۔ بے جان ہرن پر بے پر و پیکان تیر چھوڑا گیا۔ اب شکار کے باندھنے کے لیے فتراک چاہیے۔ چار کندیں نظر آئیں۔ تین پارہ پارہ تھیں اور ایک کے کنارے اور وسط نہیں تھے۔ شکار اس بے کنارہ اور بے میانہ کند میں باندھا گیا۔ اب ٹمہرنے کے لیے اور شکار کو پکانے کے لیے گھر چاہیے تھا۔ چار گھر نظر آئے۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور ایک کی چھت اور دیواریں غائب تھیں۔ ہم اس بے سقف اور بے دیوار گھر میں داخل ہوئے۔ وہاں اونچے طاق پر ایک دیگ دکھائی دی۔ کسی ترکیب سے وہاں ہاتھ نہیں پہنچتا تھا۔ چار گز گڑھا پاؤں کے نیچے کھودا گیا،

جب کہیں ہاتھ دیک تک پہنچ سکا۔ جب شکار پر کرتار ہوا، ایک غصص گمر کی دیوار کے اوپر سے اتر اور کہا: ”ہمارا حصہ دو کیونکہ یہ فرض ہے۔“ مگر کال کیمین میں بیٹھا تھا۔ شکار میں سے ایک ہڈی کو دیک میں سے نکالا اور سر پر مارا۔ اس کے ایڑی سے ایک زرد آلو کا درخت اُگ آیا۔ ہم اس درخت پر چڑھ گئے۔ دیکھا کہ خر بوڑے بوئے گئے ہیں، جن کو فلاخن سے پانی دیا جاتا ہے۔ اس درخت سے ہم نے بکین توڑے اور قلیہ بنایا اور دنیا والوں کو دیا۔ اتنا کھایا کہ پھول گئے۔ سمجھے کہ ہم مرنے ہو گئے ہیں۔ مگر کے دروازے سے ہم کھل نہیں سکتے تھے اور نجاست میں پڑے اور ہم آسانی کے ساتھ اس گمر کی کید سے باہر کھل آئے اور گمر کے دروازے پر سوئے اور ستر کے لیے روانہ ہو گئے۔ (9)

یہاں اس قفسے کے سلسلے میں حسب ذیل نکات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:

- 1- انتہائے کار دینی اور حقیقت انسانی کے مسئلے کو متضاد اور باہم متضاد محاذوں کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔
- 2- غیر استدلالی علامتیت کا وہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو اساطیر، خواب اور شاعری میں مشترک ہے۔
- 3- یہ پیرایہ بیان مسائل کو موثر بنانے کے لیے ہے۔ مسلمان صوفیائے یہ طریقہ ہندوستانی اساطیر سے اخذ کیا تھا۔ اس کی مثالیں گیارہ شور (وفات 1392ء) اور ایک ناتھ کے معوس میں بھی ملتی ہیں۔ زین تحریروں میں بھی اظہار کا یہ اسلوب عام رہا ہے۔ (10) اردو میں زین تحریروں کا ذکر پہلے آچکا ہے۔
- 4- اس قفسے کی شریں مختلف زمانوں میں لکھی گئیں۔ ”مجموعہ یازدہ رسائل“ میں سات شریں موجود ہیں۔ اس حوالے کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ غیر استدلالی اور خود ترویجی اظہار کی معنویت کے لیے مدلل جواز کی جستجو ہو سکتی ہے۔
- 5- درس و تدریس اور تلقین کا بنیادی موضوع عقیدہ ہو یا فکر، تریل کے دو طرفہ اصول کا پابند ہوتا ہے۔
- 6- یہ طریقہ اس وقت رائج تھا جب سائنسی فکر کا چلن نہ سہی، تاہم لوگ دلیل اور منطق سے بے گناہ تھے۔
- 7- یہ کہنا کہ چونکہ اس قفسے کا تعلق بنیادی طور پر ایسے معتقدات سے ہے جو ازل کا رشتہ ہو چکے اور سائنسی ذہن کے لیے معنویت نہیں رکھتے اس لیے یہ لسانی پیرایہ بھی بے معنی ہے، غلط ہوگا۔ کیونکہ اولاً، علامتیت بجائے خود غیر سائنسی صیغہ اظہار میں ایک معنوی جواز رکھتی ہے۔ دوسرے، عقیدے میں یقین اور بے یقینی کے سوال سے الگ ہو کر اس قفسے کو ایک حقیقی صداقت کا پیکر سمجھ کر بھی ہم اس سے لطف لے سکتے ہیں۔ یعنی وہ

اصول اپنانا چاہیے جسے ایلٹ نے ڈالتے کے سلسلے میں مناسب قرار دیا ہے۔ دینیات اور شعر میں دینیات کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔

حقیقی تجربے کی معنویت تک ناری کا ایک اور سبب شعر سے شاعری کی ذاتی یا اجتماعی زندگی کے خارجی مظاہر اور واقعات کا استخراج ہے۔ شاعری کو اگر شاعری سوانح عمری یا تہذیبی اور فکری تاریخ سمجھ کر پڑھا جائے تو شعری تجربے کی قائم بالذات حقیقت سے بالعموم قاری دور ہوتا جائے گا۔ معنی خیز شاعری معنی کا دائمی نقش ہوتی ہے جس کی تازگی گریز اس سامتوں کے ساتھ مانتیں پڑتی۔ راشد کی نظم ”انعام“ یا ”اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے“ کے مرکزی کردار کو بعض قارئین نے راشد کی مکی جذباتیت کا استعارہ سمجھ لیا تھا۔ انسان کو اس کے تضادات کے ساتھ قبول نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے بہت سے خسی، ذہنی اور عملی مشاغل و مظاہر ناقابل فہم دکھائی دیتے ہیں۔ پکاسو نے ایک بار اپنی ہی بنائی ہوئی ایک تصویر کو یہ کہہ کر اپنانے سے انکار کر دیا تھا کہ ”میں اکثر جعلی (Fake) تصویریں بھی بناتا ہوں۔“ یونگ نے 1932ء میں پکاسو کا تجربہ کرتے ہوئے (Neue Zurcher Zeitung) میں بحوالہ ٹامس آف انڈیائی دہلی 4 فروری 1973ء) یہ لکھا تھا کہ پکاسو کی تصویروں میں جذبات کے تضاد اور منتشر الا جزا کیفیت پر مبنی وہ حسن ملتا ہے جسے بد نظمی یا ابتری کا حسن کہنا چاہیے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے شکار نامے میں بیک وقت تعمیر و تخریب یا اثبات اور نفی کے عمل کو جس طرح برتا گیا ہے وہ آپ اپنی تردید نہیں، بلکہ ایک پیچیدہ تجربے کا علامتی اظہار ہے۔ ڈیٹن ٹامس نے ایک خط میں (اپنے دوست ہنری فری کا کے نام) اس سکتے کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ:

میری ہر نظم کو ہیکروں کا ایک اجتماع درکار ہوتا ہے کیونکہ اس کا مرکز ہی ہیکروں کا اجتماع ہے۔ میں ایک ہیکر تعمیر کرتا ہوں (گو کہ تعمیر کا لفظ یہاں موزوں نہیں) بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ شاید میں خسی طرح اپنے اندر ایک ہیکر کی تعمیر کو قبول کرتا ہوں۔ پھر اپنی تنقیدی استعداد کی مدد سے پہلے ہیکر کو ایک دوسرے ہیکر کی تعمیر کی طرف متوجہ کرتا ہوں۔ حتیٰ کہ دوسرا پہلے کو رد کر دیتا ہے اور دونوں کی آویزش سے ایک تیسرا ہیکر وجود پذیر ہوتا ہے۔ پھر ایک چوتھا ردیدی ہیکر سامنے آتا ہے اور یہ باہم تضاد ہو جاتے ہیں۔ ہر ہیکر اپنے اندر اپنی ہی تخریب کی استعداد رکھتا ہے۔ اس طرح، میرا جدلیاتی طریقہ، جہاں تک میں سمجھتا ہوں احساس کے بنیادی خم سے ہیکروں کے بننے اور مچنے کا مسلسل عمل ہے، بیک وقت تعمیری بھی اور تخریبی بھی۔

اور اسی خط میں یہ جملے بھی شامل ہیں کہ: میری ہر نظم کی زندگی (یعنی تاثر) کا ارتکاز کسی بنیادی ہیکر پر

نہیں ہوتا۔ اس زندگی کو اپنے مرکز سے ٹکلاتا چاہیے۔ ایک پیکر کو بننا اور پھر دوسرے میں ضم ہو جانا چاہیے اور میرے پیکروں کی ہر ترتیب کو تخلیق، تخلیق نو، تجزیہ اور تصادمات کی ترتیب ہونا چاہیے۔ (11)

یہاں اس اصول کی تقویم سے بحث نہیں بلکہ صرف یہ عرض کرنا ہے کہ یہ ایک طریقہ ہے شعر کی ہیئت یا تخلیقی اسلوب کو نثر کی مدلل قطعیت سے بچانے کا۔ پوپ (Poe) نے اس نکتے کو ان الفاظ میں واضح کیا تھا کہ ”قطعیت کا فقدان ہی سچی شاعرانہ موسیقی کا جزو ہے۔“ (12) مشہور پیکروں کو غلط ملط کرنے کے بجائے حواس کے اشارات اور خیالی پیکروں کا انوکھا آمیزہ، شعر کو اس رحمت سے ہمکنار کرتا ہے جو طوالت اور تفصیل یا دلیل کے باعث علمی نثر کے حدود سے باہر ہے۔ بصری ادراک میں ایک پیکر اپنی مکمل صورت میں سامنے آتا ہے جب کہ اس کے بیان کے لیے منزل بہ منزل ایک ارتقائی طریقہ اپناتا پڑتا ہے۔ تفصیل کے عمل میں نامانوس اشیا کا درمیانی فاصلہ معدوم ہو جاتا ہے اور تخلیقی فکر اپنی قوت متخیلہ سے ان کے درمیان نئے روابط دریافت کرتی ہے اور اس طرح انھیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہے۔ اس واقعے کی دلچسپ مثالیں امیر خسرو کے دو سخنوں اور نسبتوں میں ملتی ہیں۔ کھیر، چرخا، کتا اور ڈھول والے لطفی میں (جو محمد حسین آزاد کی آب حیات میں نقل ہے) ان سب کا باہمی ربط دیکھیے:

کھیر پکائی جتن سے چرخا دیا جلا
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا

یہ نسبتیں کہ: ”بادشاہ اور مرغ میں کیا نسبت ہے۔ تاج“ اور ”گوئے اور آفتاب میں کیا نسبت ہے۔ کرن!“ اسی طرح اس دو سخنے کا کہ: ”دوم کیوں نہ گایا۔ گوشت کیوں نہ کھایا جواب ایک ہے: ”گلا نہ تھا“۔ ظاہر ہے کہ شاعری مستحضر سازی اور کہہ مکرینوں یا نسبتوں کا لطیفہ نہیں۔ لیکن ان کی مشترکہ قدر ایک ہی شے میں نئے ابعاد کی تلاش یا مختلف اشیا میں نئے رشتوں کی جستجو اور دریافت ہے۔ تخلیقی عمل میں روز کی جانی بوجھی اور برتی ہوئی حقیقتیں بھی نور یافت ابعاد کی آمیزش سے ایک انوکھے پیکر میں ڈھل جاتی ہیں۔ یہی رویہ ایک تھوڑے کو مختلف زمانوں یا مختلف ذہنوں میں الگ الگ معنویوں سے روشناس کرتا ہے۔ باہمی مماثلت کے باوجود ایک پیکر یا موضوع معنی خیز شاعری میں دو مختلف مقامات پر مختلف معانی بھی رکھتا ہے۔ ان کے درمیان حد فاصل محل استعمال کے اختلاف یا دو مفرود اور منفرد شخصیتوں کے باطنی رشتوں سے وجود میں آتی ہے۔ اس طرح کا کوئی تجربہ آج کا تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ تصور اب مسترد ہو چکا ہے کہ جو واقعہ ہوا نہیں وہ شعری تجربہ کیونکر بن سکتا ہے۔ لحاتی سچائیوں یا عارضی حالات کی روشنی میں بعض افکار اس لیے بھی ناقابل فہم ہوتے ہیں کہ ایک تو ان کا مادی وجود نہیں ہوتا، دوسرے ان کا رشتہ وقت کے ایک ایسے تصور سے ہوتا ہے جہاں ماضی اور حال اور مستقبل کی تفریق ختم ہو جاتی

ہے۔ شاعری میں نفس مضمون کو صرف مصری وقائع کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کا نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اظہار کے جن لہجوں، زاویوں اور پیکروں سے قاری کا ذہن ہم آہنگ ہے، ان سے مختلف لہجے یا زاویے یا پیکر میں وہی نفس مضمون اس کے لیے پھیلی بن جاتا ہے۔ شاعری میں مضمون کی دلیل کا تقاضہ شعریات کے بنیادی اصولوں کی نفی ہے، کیونکہ صرف مضمون پر سارا ارتکاز یا موضوعاتی مماثلت سے ابھرنے والی غلط فہمیاں قاری کو شاعر سے بہت دور ہٹا دیتی ہیں۔ اگر بہ مشکل کچھ اس کے ہاتھ آتا بھی ہے تو ایک ایسا خیال جس کی حیثیت انسانی فکر کی عظیم الشان روایت اور مرعوب کن ذخیرے میں ایک معمولی خذف ریزے سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ میراجی کی نظم جاتری کا عنوان تھوڑی دیر کے لیے ذہن سے نکال دیا جائے جب بھی اس نظم کے مسلسل حرکت پذیر آہنگ اور ہر لفظ کے وزن سے جھماکتے ہوئے سادہ و رنگین، اداس و شادماں خیالی پیکر، تجسیم کے عمل سے گزر کر نگاہوں کے سامنے آجاتے ہیں اور لمحہ بہ لمحہ بدلتے ہوئے منظر کا سحر بڑھتا جاتا ہے۔ عنوان میں چونکہ پورے شعری تجربے اور بصری ادراک کا انچڑا گیا ہے اس لیے نظم کی رحمت ایک واضح علامت میں بدل گئی ہے۔ عنوان سے قطع نظر، آوازوں کی حیرت انگیز ترتیب و تکرار سے مسو پذیر تسلسل اور سفر کے لمحہ بہ لمحہ بڑھتے پھیلتے دائروں میں بے نام و نشان وجودی اکائیوں کے ظہور اور غیاب کا حزنہ تاثر، ست روگردور رس ہے۔ اس نظم میں مختلف مناظر اور ایک دوسرے سے الجھتی ہوئی تصویریں مربوط ہو کر ایک کل کی تشکیل کرتی ہیں اور نظم منتشر یعنی اور خسی تجربوں کی بنیاد پر ایک منظم تصویر اور ایک مسلسل و متحرک عمل کو واضح کرتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:-

ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا دیر سے دیکھتا ہوں۔ یونہی رات اس کی گزر جائے گی۔
میں کھڑا ہوں یہاں کس لیے۔ مجھ کو کیا کام ہے۔ یاد آتا نہیں۔ یاد بھی ٹھناتا ہوا اک
دیا بن گئی۔ جس کی رکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے۔ مگر۔ میرے کانوں نے کیسے
اسے سن لیا۔ ایک آندھی چلی۔ چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے کانوں میں
موجود ہے۔ سائیں سائیں پچلتی ہوئی اور ابلی ہوئی۔ پھلتی پھلتی۔ دیر سے میں کھڑا
ہوں یہاں۔ ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا۔ رات اس کی گزر جائے گی۔ ایک ہنگامہ
برپا ہے دیکھیں جدھر۔ آ رہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹھہرتے ہوئے اور رکتے
ہوئے۔ پھر سے بڑھتے ہوئے اور پکٹتے ہوئے۔ آ رہے جا رہے ہیں ادھر سے ادھر اور
ادھر سے ادھر۔ جیسے دل میں مرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان ہے۔ ویسے آنکھیں
مری دیکھتی ہی چلی جا رہی ہیں کہ اک ٹھناتا دیے کی کرن۔ زندگی کو بھستے ہوئے اور
گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کیے جا رہی ہے۔ مجھے دھیان آتا ہے اب تیرگی اک

اُجالانی ہے۔ مگر اُس اُجالے سے رستی چلی جا رہی ہیں وہ امرت کی بوندیں۔ جنہیں
میں تھیلی پانی سنبھالے رہا ہوں.....

اس نظم میں وحدانی پر چھائیاں اور جیتے جاتے چہرے، جیتی ہوئی فصلیں اور کانوں سے ٹکراتی ہوئی آوازوں کا پر شور
سیلاب، یادیں اور سچائیاں، ایک لمحے میں کئی لمحے بہ یک وقت کچا ہو گئے ہیں۔ آئینے کے ننھے ننھے ٹکڑے جو ایک
دوسرے میں پیوست ہو کر الگ الگ تصویروں کو جوڑ کر ایک مکمل تصویر بناتے ہیں، اس نظم میں بہ یک وقت اپنے
انفرادی وجود کا احساس بھی دلاتے ہیں اور ان سب کی ترتیب سے صورت پذیر ہونے والے ایک نئے اور وسیع تر
وجود کا بھی۔ یہاں شعور اور لاشعور ایک ساتھ معروف مل ہیں لیکن ان کا تصادم منظر کے تعمیری خطوط کو گنڈ نہیں
کرتا۔ اس نظم میں تجربے کا مفہوم، انھنوں کے علاوہ ان کے درمیانی وقفے میں بھی موجود ہے جن کی خاموشی کو آہنگ
کا تسلسل آواز عطا کرتا ہے۔ مثال کے لیے ذہن میں کسی نغے کا تصور لائیے جس کے الفاظ آہنگ کی زد پر بڑھتے
پھیلتے اور سینے سے جڑے ہیں لیکن نہ نکھرتے ہیں نہ سنبھلتے ہیں۔ (13) اس نظم میں ہر تصویر اپنے بعد آنے والے دیگر
میں گم ہو جاتی ہے لیکن تصادم یا ٹکست وریخت کا کوئی تاثر نہیں ابھرتا۔ یہاں میراجی ہی کی اصطلاح میں ”وہیان
کی موج“ آزاد ذہنی تلازموں کو داخلی تسلسل کے ایک دھامے میں پرو کر نظم کو ایک وحدت کی شکل دیتی ہے۔ رسی
شاعری اپنے ابلاغ کے لیے قاری سے ذہنی یا تھیلی قوت کے کسی استعمال کا مطالبہ نہیں کرتی۔ لیکن اس نظم کو سمجھنے
کے لیے مختلف قوتوں یعنی سماعت، بصارت، احساس اور فکر، ان سب کا اجتماع ضروری ہے کیونکہ اس میں شعری
تجربے کے انکشاف کے لیے محض مظہر کی حقیقت کا بیان یا اس سے وابستہ کسی خیال کو نظم نہیں کیا گیا ہے، بلکہ اس
حقیقت کا مواد فراہم کرنے والے مظہر کی عکاسی بھی کی گئی ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ شاعر نے اپنی آنکھوں سے بھی
سوچا ہے۔ اس نظم میں وہ منظر جو شاعر کے وجود سے باہر ہے اور وہ جو اس کے رد عمل کے طور پر شاعر کے ذہن اور
احساس کی محنتی پراہر رہا ہے، دونوں کی آمیزش سے ایک تیسرا منظر پیدا ہوا ہے جو نہ صرف خارجی صداقت ہے نہ
محض داخلی تجربہ۔ رکتے نے کہا تھا کہ ”پرندے مجھ میں سے گزرتے ہیں اور وہ درخت جسے میں دیکھ رہا تھا میرے
اندراگ رہا ہے۔“ (14) اس نظم میں بھی بیرونی مظہر شاعر کے حواس سے گزر کر ایک انوکھا تجربہ بن گیا ہے، جو بہ
یک وقت ذاتی بھی ہے اور غیر ذاتی بھی۔ بھری یا سماجی ادراک کی ایسی مثالیں بنی شاعری میں خاصی عام ہیں۔

معنی کی کئی سطحوں کی طرح تفہیم کی بھی کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ شعر کے کسی نمونے کی تفہیم
میں قاری معنی کی ایک ہی سطح پر ہمیشہ بجا رہے۔ ذہنی ارتقا، ماحول کی تبدیلی، یا زندگی اور فن کی طرف روپنے کی
تبدیلی یا ذاتی تجربے کی کسی کیفیت کے باعث ایک ہی شعر، مختلف موقعوں پر لفظ و معنی کے مختلف اسرار مشکف
کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعری وحدت بدستور قائم رہتی ہے۔ تبدیلی کا مکمل قاری کی ذہنی فضا میں ہوتا رہتا ہے۔ ایک

ایسا شخص جو کسی زبان کے مروجہ اسالیب بیان اور اس کی تہذیبی معنویت سے آگاہ نہیں، شعر سے قطع نظر، کاروباری ضرورتوں کی زبان میں بھی ایسے تجربوں سے دوچار ہو سکتا ہے جن میں اکتہار کا ایک ہی ایہ مختلف معانی رکھتا ہو یا ایک ہی جملے میں دو باہم متضاد لفظوں کے استعمال کے باعث اس کے نزدیک کوئی معنی نہ رکھتا ہو۔ مثلاً ”آپ آئیں گے نا“ میں ”نا“ ”ہاں“ کا مترادف ہے یا ”میں نے آپ کو دیکھا تھا آپ نظر نہیں آئے“ میں ”دیکھا تھا“ اور ”نظر نہیں آئے“ کے درمیان کوئی بھری یا واقعاتی تضاد نہیں۔ اسی طرح اس جملے میں کہ ”آپ کی ذہانت کا جواب نہیں“ ذہانت حماقت کی ہم معنی بھی ہو سکتی ہے یا اس جملے کا کہ ”بہت خوب! آپ یہ کام ضرور کر لیں گے“ مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ کام آپ کے بس کا نہیں۔ بول چال کی زبان میں ایسی مثالوں سے ہر شخص کا سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ یہاں لفظوں کا کوئی حقیقی استعمال نہیں لیکن آہنگ کے باؤ اور مختلف النوع کیفیتوں کے باعث الفاظ لغوی معنوں سے الگ بھی نظر آتے ہیں۔ اخبار کی سرخیاں تفصیلات سے اس حد تک خارج ہوتی ہیں کہ قواعد کی رو سے انھیں مکمل یا مربوطیت اظہار نہیں کہا جاسکتا لیکن ان میں پوری خبر کا جوہر (یا کلیدی مفہوم) سمٹ جانے کی وجہ سے وضاحت اور معنی کی وہ قطعیت آ جاتی ہے جو ایجاز کے باوجود شعر میں نہیں ہوتی۔ اس فرق کی بنیاد یہ ہے کہ اخبار کی خبر صحافی کا تخلیقی یا تھیلی تجربہ نہیں ہوتی (جہاں ایسا ہوتا ہے صحافی اپنے منصب سے گر جاتا ہے اور ادب و صحافت آپس میں گڈھ ہو جاتے ہیں) اور شاعری کسی خبر نامے کی طرح محض بیان واقعہ نہیں ہوتی۔ اسی لیے اثر لکھنوی نے فیض کے اس شعر کو.....

یہ حسیں کھیت پھنا پڑتا ہے جوین جن کا
کس لیے ان میں فظ بھوک اگا کرتی ہے

بے معنی قرار دیا تھا کہ کھیت ارضی حقیقت ہیں اور بھوک ایک احساس، چنانچہ بھوک کا کھیت میں آگنا مفہوم سے عاری ہے۔ لیکن شاعری میں یہ سب ممکن ہے۔ اس دائرے میں خیالی اور حسی پیکروں کی تجسیم ہوتی ہے اور جیتی جاگتی مشہور صداقتیں تجربہ کے عمل سے گزر کر صرف تاثر رہ جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر اس شعر:

بھاگی چلی آ رہی ہے دیکھو تو
بستی ہے شکار شام چیتا ہے

(شمس الرحمن فاروقی)

میں شام کا چیتے میں بدل جانا مجھ کو نہیں۔ مذہبی یہ ضروری ہے کہ الفاظ صرف لغوی معانی کے پابند ہوں۔ بستی یادوں اور تجربوں کی وہ آماج گاہ بھی ہو سکتی ہے جس سے انسان عبارت ہے اور شام کا مطلب زندگی کی شام بھی ہو سکتا ہے۔ یا بستی سے مراد ایک مضمی پچی کا وہ گھر وند بھی ہو سکتا ہے جو اس نے اپنی گزریوں کے لیے بنایا ہے اور جسے ایک

سانو لالہ لاکا اپنی شرارت سے مسمار کرنے کے درپے ہے۔ سوچن بدن کا ایک مصرعہ ہے۔ ”روشنی نغمے کی طرح سنائی دی اور نغمہ روشنی جیسا دکھائی دیا۔“ (15) اسی طرح اردو کی شعری روایت میں ٹیپس، کارواں، سحر، جگمگ، شمع اور پروانہ، یا ”نکاح کا دل سے اتر جانا“ یا ”بونے گل کے موص ہوا میں رنگوں کو دیکھتا“ وغیرہ، ان کا لغوی زبان سے کیا رشتہ ہے؟ پھر بھی یہ باتیں سمجھ میں آ جاتی ہیں۔ لیکن جب کوئی نیا شاعر یوں کہتا ہے کہ:

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہو مٹی

(ندا قاضی)

گلدان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں
کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

(محمد علوی)

تو ”سورج کی چونچ میں سرخ“ یا ”کرسی کے آغوش وا کرنے“ کا جواز عام قاری کی سمجھ میں نہیں آتا۔ یہاں روایت کے تہذیبی رشتوں، رسمی مذاق کے تقاضوں اور مختلف زمانوں میں مختلف ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی سطح پر زندگی گزارنے والے انسانوں کے درمیانی فاصلوں اور امتیازات کو سمجھنا ضروری ہوگا۔ ہر عہد اپنے ذہنی رویے اور ہر رویہ اپنے اظہار کی ہیئتوں کا انتخاب اپنے میلان، ضرورتوں اور ذہنی تجربوں کے جبر کے تحت کرتا ہے۔ اس میں بھی ذاتی تجربے، مطالعے، تربیت، شعور اور فن کی طرف رویے یا حدود، مزید امتیازات کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ جو شمس الملیانی نے اپنی شرح میں غالب کے اس شعر کو:

قطرہ سے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطہ جام سے سراسر رشہ گوہر ہوا

اتنی تشریح کے بعد بھی مہمل قرار دیا ہے کہ ”اس شعر کو بھی الفاظ کا طلسم کہنا چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ شراب کا قطرہ حسن ساتی سے حیرت زدہ ہو کر نفس پرور ہو گیا۔ یعنی مگرنگی اور دل بستگی کے عالم میں آ گیا اور بجائے چلنے کے برابر بوندیں قلم کر سلک موتیوں کی طرح نظر آنے لگیں۔ پیالے کا خطا ان موتیوں کے لیے ناگاہن گیا، قطع نظر اس کے کہ اتنی تشریح کے بعد مہملیت کا الزام آپ ہی رد ہو جاتا ہے، اس تشریح کا عیب یہ ہے کہ غالب کے جمالیاتی تجربے (اس کی قدر و قیمت جو بھی ہو) کا احاطہ نہیں ہو سکا۔ یوں غالب نے بھی اس مطلع کو ”دقیق مگر کوہ کندن و کاہ برآوردن“ کے مصداق اور ”زیادہ لطف سے خالی“ کہا تھا۔ یہ غالب کا انکسار، اعتماد اور ادبی بصیرت یا دیانتداری کا اظہار کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر قابل لحاظ اور معتبر تنقیدی نظر بھی رکھتا ہو۔ تاریخ کا یہ شعر:

ٹوٹی دیا کی کلائی زلف ابھی بام میں

مورچہ عمل میں دیکھا آدی بادام میں

کم فہم کے امتحان کے لیے تھا۔ لیکن ناسخ اچھے یا برے، بہر حال شاعر تھے اور لفظوں کی ایک مخصوص تنظیم سے بیان کو موزوں کرنے کا سلیقہ رکھتے تھے۔ چنانچہ ان کے نزدیک بے معنی ہو کر بھی یہ شعر چونکہ موزونیت کے ایک ذہنی عمل کا نتیجہ تھا، اس لیے غیر استدلالی ہونے کے باوجود بے معنی نہیں ہو سکا۔ یہ خواب یا خواب سے مماثل کسی لاشعوری یا نیم شعوری تجربے کا بیان بھی ہو سکتا ہے۔ کس بلا کا قہر تھا جس نے دریا (دیوی، عورت) کی کلائی توڑ دی اور طوفان کے جھوٹے کسی کی زلف (لہروں) کو اچھال کر بام (فلک) تک لے گئے۔ خوف اور حیرت کے اس عالم میں ہم (آدی) ختم آگہ (بادام) بن گئے تھے اور عمل (بستر) ٹین کی ٹھنڈی بوسیدہ چادر (مورچہ کی رعایت سے) جیسا محسوس ہو رہا تھا۔ اس مثال کا مقصد یہ وضاحت ہے کہ شاعر انتہائی معمولی اور ادنیٰ شعر کی تخلیق پر تو بے مثال قدرت کا مالک ہو سکتا ہے، لیکن بے معنی کا بے معنی انتہا، تخلیقی عمل کے حدود سے باہر ہے اور ذہنی فعلیت کی نفی کے مترادف۔

شاعری کی زبان اور قواعدِ پالفت کی زبان کے فرق اور آہنگ میں معانی کے وجود کے مسئلے کی جانب اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اسی مقالے میں جوش ملیح آبادی کے اس خیال کا ذکر بھی آچکا ہے کہ شاعر، کسی نظم یا شعر کے عین مین وہی معنی جو اس کے ذہن میں ہیں، اگر قاری کے ذہن تک پہنچانے میں ناکام ہوتا ہے تو عاجز البیان ہوگا۔ یعنی اگر شعر سے بیک وقت دو یا دو سے زیادہ مفہیم کا استخراج ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ شاعر زبان و بیان پر قادر نہیں۔ اس واقعے سے قطع نظر کہ یہ اصول مان لیا جائے تو شرح و تنقید کے نتائج میں امتیازِ قسم یا بجائے خود شرح و تنقید کا عمل غیر ضروری ہو جائے گا، معنی کے تحریک اور لفظ سے اس تحریک کے رشتے کی وضاحت بھی یہاں نامناسب نہ ہوگی۔ جوش کی ایک نظم (مجموعی برسات) کا اقتباس ہے:

اس رُت میں خرابات کی پوشاک ہے دھانی

اور جوش کے ساغر میں خرابات کی رانی

اس شیخ سے کہہ دے کہ ارے دشمن جانی

خاموش کہ اس وقت ہے موسم کی جوانی

رخشدہ بہر کوچہ و رقصہ بہر کو

اے دولت پہلو

ہاں تان اڑا تان قبر پارہ و گل رو

اے دولت پہلو
اے زینت پہلو
اے جنت پہلو
اے آفت پہلو

بند کے آخر میں ”اے دولت پہلو“ سے ”اے آفت پہلو“ تک معنی کی توسیع نہیں ہوتی بلکہ لفظوں کی تکرار سے ایک ہی تجربے کی تکرار کا احساس ہوتا ہے اور خیال ایک ہی نقطے پر ٹھہرا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس کے برعکس یہ مصرعے دیکھیے:

گرماور گدگ میں بچن
ساتھ ہے پہنوں کے جیم کا
خوشیوں کا جھولا ہے میرا
جھول رہی ہوں جھول رہی ہوں نرم بہاؤ نرم اور تیز
جیون کی ندی رک جائے رک جائے جیون کا راگ
رک جائے تو رک جائے
رک جائے تو رک جائے
رک جائے تو رک جائے

(میراجی: کیفیات)

یہاں آخری حصے میں بیان کے ایک ہی ٹکڑے کی مسلسل تکرار کے باوجود تجربے کی واضح توسیع نظر آتی ہے اور وہ متحرک بصری پیکر سامنے آ جاتا ہے جو جھولے کی متواتر پیچگوں سے عبارت ہے۔ اسی طرح اقبال کی نظم ”نغمہ انجم“ (پیام شرق) میں ”می مگر میہ می رویم“ کی تکرار سے سفر کی حرکت اور اس کے ارتقائی عمل کا آہنگ لفظوں میں شامل ہو گیا ہے۔ اس شعر

اے سار باں آہستہ راں کا رام جانم می رود
داں دل کہ باخود داشتہ بادستانم می رود

میں سار باں کا لفظ قاری تک ایک معنی ہی کی ترسیل نہیں کرتا بلکہ اسے ایک منظر کی دعوت دیدہ بھی دیتا ہے۔ اس لفظ سے ان مصرعوں کی ایک مخصوص ساخت کا قہن ہوا ہے اور شعر کا مرکزی تصور اونٹ کی رفتار کے آہنگ میں شامل ہو کر کچا ہو گیا ہے۔ لاہوتی کے آپرا ”کاوہ آہنگران“ کے ایک گیت کا یہ ٹکڑا:

در ہمدقی

درہم کشور

از ہمدستی

ہست بالائر

دست آہن گر

دست آہن گر

..... معنی کے پورے نقش کو اسی صورت میں ابھارتا ہے جب لوہار کے ہتھوڑے کی ضرب سے پیدا ہونے والے آہنگ سے کان آشاہوں۔ ان مثالوں میں معنی کی شراب ہیضہ آہنگ سے باہر اپنی قوت اور اثر انگیزی سے محروم ہو جاتی ہے۔ شاعر عمل تخلیق میں حواس کے جن آلات و وسائل کو بروئے کار لایا ہے اس میں سے کسی کو بھی نظر انداز کرنے کا نتیجہ یا تو بعد روح معنی کا استنباط ہوگا یا شعری تجربے کی ترسیل کے دھارے کا ایک معمولی تجربے کے بیان کی حدود سے باہر نہ جاسکیں گے۔ رچ ڈس نے انسانی اظہار کی شکلوں کو سمجھنے کے لیے بالترتیب (1) مفہوم (2) تاثر (3) لہجہ اور (4) ارادہ، ان چار زاویوں کی نشاندہی کی ہے (16)۔ یعنی ارادہ جو اظہار کا محرک ہے، اس کی جگہ آخری ہے۔ مفہوم، تاثر اور لہجہ کی منزلوں کو عبور کرنے کے بعد ارادے کی فصل عام ارادے سے مختلف ہو جاتی ہے اور قاری ہر نظریاتی مصیبت سے الگ ہو کر فن کے وسیلے سے فکر یا تاثر کی منزل تک پہنچتا ہے۔ اس طرح یہ سفر اپنی سمت اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ پاؤڈر کے کینوز پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایلینٹ نے کہا تھا کہ اسے اس امر سے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ پاؤڈر کے اس تخلیقی تجربے کی فکری اساس کیا ہے یا یہ کہ پاؤڈر کیا کہہ کر رہا ہے، بلکہ اس کے لیے اہم حقیقت یہ تھی کہ پاؤڈر ”کیونکر کہہ رہا ہے“۔ لیکن اس کے ساتھ ایلینٹ نے یہ معنی خیز اشارہ بھی کیا تھا کہ ”کیونکر کہہ رہا ہے“ سے دلچسپی لینے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کچھ بھی نہیں کہہ رہا ہے کیونکہ ”کچھ نہ کہنے کے طریقے دلچسپ نہیں ہوتے“ اسی موقع پر تخلیقی عمل کی خسی اور فکری پیچیدہ کاری کے سوالات سامنے آتے ہیں۔ ایلینٹ نے اسی ضمن میں یہ بھی کہا تھا کہ جب تک شاعر کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہ ہو، الفاظ اس کے لیے کچھ بھی نہیں کر سکتے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ شاعر کیا کہنا چاہتا ہے یا شاعری میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ تخلیقی عمل کا سفر اپنے تمام ارتقائی مدارج میں مسلسل جاتے رہنے کے عمل سے مختلف ہے۔ اس عمل میں بیکر سائے بن جاتے ہیں۔ اور خیالی تصویریں گوشت پرست کے تحریک و جود میں ڈھل کر لہو کی حرارت اور سانسوں کے قرب کا احساس دلاتی ہیں۔ ٹھیلی بیکر اس خلا کو پر کرتے ہیں جو جسم و جان رکھنے والی اشیا اور شاعر کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ ان خیالی بیکروں کی مدد سے نامعلوم دنیا کی خالی جگہیں بھی پر کی جاسکتی ہیں۔ (سوسین لینگر) اور شاعر جب چاہے ان خیالی بیکروں کو خاموشی اور حقیقی واقعات میں خلل ڈالے بغیر توڑ بھی سکتا ہے۔ یعنی وہ عمل، جسے ڈیلن

ہائس نے اپنا جدیداتی طریق کار کہا تھا یا جس کا عکس میراجی کی ”جارتی“ میں ملتا ہے۔ اس طرح تخلیقی عمل غیر حقیقی دنیاؤں تک رسائی کا وسیلہ بھی بنتا ہے۔ البتہ یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہوگا کہ غیر حقیقی دنیا میں ان حقیقتوں کی علامتیں ہوتی ہیں جو کسی لحاظی اور بھولے سرے خفی تجربے کے بعد ذہن کی کسی نیم شعوری یا الاشعوری سطح پر زندہ رہتی ہیں۔ اس مسئلے کی وضاحت کے لیے سوئس لٹریچر کا یہ اقتباس دیکھیے :-

ممکن الادوار تک چیزوں کا دائرہ بالکل صاف اور واضح ہے۔ یعنی صرف وہی چیزیں علم میں آسکتی ہیں۔ اس دائرے سے باہر جو کچھ ہے وہ محض تاثرات، مبہم خواہشات، پیچیدہ احساسات اور داخلی تجربات ہیں جن کا اظہار ناممکن اور جن کی صحیح ماہیت سے ہم نا آشنا اور جن کو دوسروں تک پہنچانے کی اہلیت سے محروم ہیں۔ وہ فلسفی جوان چیزوں کو بھی دیکھ سکتا ہے اور ظاہر کر سکتا ہے، وہ فلسفی نہیں صوفی ہے۔ ناقابل بیان دنیا کے متعلق جو کچھ بھی کہا جائے گا وہ بے معنی اور بے ربط الفاظ سے زیادہ کچھ نہ ہوگا، کیونکہ ہمارا واحد ذریعہ اظہار یعنی زبان ان تجربات کو بیان کرنے سے قاصر ہے جو استدلالی صورت میں پیش نہ کیے جاسکیں۔ لیکن ذہانت بڑی عیار اور ہوشیار شے ہے۔ اپنا راستہ خود بنا لیتی ہے۔ اگر ایک دروازہ بند کر دیا جائے تو وہ دوسرا دروازہ ڈھونڈ لیتی ہے۔ اگر ایک علامت اس کے لیے ناکافی ہوتی ہے تو وہ دوسری علامت اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے سامنے ذرائع اور وسائل کی کوئی کمی نہیں۔ میں منطق اور لسانیات کے ماہرین کا ساتھ دینے کے لیے تیار ہوں اور جہاں تک وہ جانا چاہیں میں جانے کے لیے تیار ہوں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ میں وہیں رک جاؤں جہاں وہ رک جائیں، کیونکہ میرے خیال میں استدلالی زبان کی منزل سے پرے بھی صحیح مفہوم کے ایسے

امکانات موجود ہیں جنہیں اب تک دریافت نہیں کیا گیا (17)

اس وضاحت کی روشنی میں تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو مفید نتائج برآمد ہوں گے۔ استدلالی زبان کی حدود سے پرے صحیح مفہوم کے امکانات کی جستجو اور دریافت شعری اظہار کا ناگزیر تقاضہ ہے کیونکہ شاعری اپنے پرہیز اور غیر استدلالی سفر میں ایک منزل پر فلسفہ یا جبر و فکر سے رشتہ توڑ کر جزوی اور غیر اصطلاحی معنوں میں سزیت اور تصوف سے قریب آ جاتی ہے۔ یہاں شاعر کا سابقہ اہدائے حقائق سے ہوتا ہے جو ممکن الادوار کا اشیاء کے دائرے سے باہر ہوں۔ گم کردہ راہ کیفیتوں کا پر جوش لاوا منسق کی دیواروں کو گرا کر پراسرار ستوں میں بڑھتا اور پھیل جاتا ہے، اس لیے بعض صورتوں میں شاعر جن پیکروں سے روشناس ہوتا ہے وہ اس کے اور قاری کے درمیان

موجود ہیکروں سے مختلف ہوتے ہیں، خواہ ان کا نام ایک ہی ہو۔ اسی لیے بلیک نے کہا تھا کہ مسیح کی جو تصویر دوسروں کے ذہن میں ہے وہ اس تصویر سے کلیتہً مختلف ہے جو اسے دکھائی دیتی ہے۔ (18)

انیسویں صدی کے فرانس میں، جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، علامت پسندی کا رجحان کئی اعتبارات سے متصفوٰان تھا۔ فن کے سائنسی تصور کے خلاف یہ رجحان ایک شدید ردّ عمل کا اظہار تھا۔ حقیقت پسندوں کو نئی ادراک کی حدوں سے آگے کسی پرتر دنیا میں عقیدے کی جستجو نہیں تھی کیونکہ ان کے لیے صداقت آخری معیار تھی۔ علامت پسندوں کے احتجاج کی بنیاد ایک ایسی دنیا میں یقین تھا جو مادی دنیا کی منافقت آمیز اور سراب آسانیز تیرہ بخت روشنیوں کے مقابلے میں زیادہ سچی، حقیقی اور فطری تھی۔ طارے کے تجربات کا نچوڑ ادب کے ایک متصفوٰان تصور کی ایجاد ہے۔ ریں پرمصوٰتوں کو بھی رنگوں کی شکل میں دیکھنے پر قادر تھا۔ فن رقص پر ہندستان کی قدیم ترین کتاب بھرت کی تالیف شاستر میں، مختلف کیفیتوں اور جذباتی ردّ عمل کی صورتوں (روس) کے اظہار کے لیے اعضا کی حرکت پر مبنی ایک خاموشی کی زبان کا تصور پیش کیا گیا ہے جس کی مدد سے بیک وقت کئی کرداروں پر مشتمل ایک طویل داستان بیان کی جاسکتی ہے۔ مصوری کے تمام مکاتب میں رنگ صرف صورت گری کا وسیلہ نہیں، ایک گہرا علامتی مفہوم بھی رکھتے تھے۔ ان تجربوں کا تعلق تخیل کی اس جہت سے ہے جسے وجدان کہا جاتا ہے۔ فرانسیسی علامت پسندوں میں سیاسی موضوعات یا کوری حقیقت نگاری کے کامطبوع ہونے کا سبب، جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، یہ تھا کہ وہ ان باتوں کو بازاری اور وجدان کے راستے کی دیوار سمجھتے تھے۔ معنی خیز شاعری کا ایک اہم وصف یہ بھی ہے کہ وہ تنحیر کے ایک تجربے سے شروع ہو اور اس کا اظہار قاری کو بھی حیرت سے دوچار کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ تنحیر کے اس تجربے کے لیے کبھی کبھی شاعر ایسی غیر معمولی آزادیوں سے کام لیتا ہے کہ تدریجی تسلسل کا عمل مجروح ہو جاتا ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم ”بعد کی ازان“ میں ”کھوکھلا کلا کھوکھلا“ جو ڈھلکتے ہوئے آنسوؤں کے ساتھ رخساروں کی طرف بڑھتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک کوئے کی تصویر ابھارتا ہے۔ پھر طوقان اور کاہل (کوئے) کی رعایت سے شاعر کا ذہن طوقان لوح کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ روایت اس کے حواس پر قابض ہو جاتی ہے جس میں حضرت لوح اپنے بیٹوں کو فاختے کا بغیرہ کھولنے کی ہدایت دیتے ہیں تاکہ فاختہ جا کر خشکی کا پتہ چلائے۔ فاختہ کی ناکامی کے بعد اس امید پر کوئے کو چھوڑا جاتا ہے کہ شاید وہی طوقان سے محفوظ خشک علاقوں کی خبر لانے میں کامیاب ہو جائے۔ تخلیقی عمل کا یہ انداز ایسی آزادی سے عبارت ہے جس کا حصول شعور کے تدریجی ارتقا کی پابندی میں ممکن نہیں۔ اس میں عمل کی کڑیاں ٹھکری ہوئی نظر آتی ہیں لیکن شاعر کا ادراک اپنی جھلانگوں سے انھیں سمیٹ لیتا ہے۔ (19)۔

”مکس کو باغ میں جانے نہ دینا
کے حق خون پر دانوں کا ہوگا“
..... ”دھوی کروں گا شہر میں موسیٰ پھل کا
کیوں اس نے آب دی مرے قاتل کی تیغ کو“

..... یہ اشعار بھی بظاہر مبہم ہیں لیکن اس لیے سمجھ میں آ جاتے ہیں کہ جتنی عمل کے تمام مدارج جو اختصار کے خیال سے حذف کر دیے گئے ہیں اپنا منطقی جواز اور دلیل رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ اشعار برے ہیں کیونکہ ان میں معنی کی دریافت کے بعد بھی کوئی شعری تاثر نہیں پیدا ہوتا۔ سچی فنکارانہ صلاحیت اختصار یا دوراز کار ملازمات کو بروئے کار لانے کے بعد بھی تجربے کو شعری تاثر سے عاری نہیں ہونے دیتی۔ لفظی حدود اور اعتقادات پر اس کے شاعرانہ اعتقادات اور برق خرامی غالب آ جاتی ہے، یعنی وہ کیفیت جو خواب اور لاشعور کی سطح پر غیر متعلق یا ایک دوسرے سے بہت فاصلے پر نظر آنے والی حقیقتوں میں ایک ربط ڈھونڈ لیتی ہے۔ دادا ازم کے مبلغوں کی انتہا پسندی یا صرف اس سطح پر ارتکاز کے سبب مسئلہ بحث طلب ہو جاتا ہے ورنہ فی الحقیقت لاشعور کے وجود اور اس کی بے مثال قوتوں کی تائید دینی مفکروں (سینٹ ڈامس اکوئٹس) علمائے نجوم و ریاضیات (مثلاً کپلر) اور حقیقی فنکاروں سب نے کی ہے۔ فیلڈ، گوئٹے، ہیگل، فیلنگ، ہرڈر، بھی نے اس کی فعلیت کا اعتراف کیا ہے۔ گوئٹے کا خیال تھا کہ انسان ہمیشہ شعوری حالت میں نہیں رہ سکتا اس لیے اسے لاشعور کے حوالے بھی خود کو کبھی کبھی کر دیتا چاہیے۔ اور قطعہ کے مطابق ہر علم کی توسیع کے لیے شعور کا لاشعور کی سطح تک پہنچانا گزیر ہے، کیونکہ لاشعور ہی سب سے بڑا اور بنیادی عمل ہے اور اتنا وسیع کہ شعور کی محدود دیواروں میں سمٹ نہیں سکتا۔ (20) 1945ء میں امریکہ کے مشہور ریاضی دانوں کو ایک سوالنامہ بھیجا گیا جس میں ان کے طریق کار کے بارے میں سوالات کیے گئے تھے۔ آئن سٹائن کا جواب یہ تھا کہ گفتگو یا تحریر کی زبان اس کی فکر کے تعمیری اور ارتقائی عمل میں کوئی اہم حصہ نہیں لیتی۔ خیال کے تعمیری اجزاء اسے کچھ مخصوص نشانات اور واضح پیکروں کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جن میں مرضی کے مطابق جوڑا اور دوبارہ ملحق کیا جاسکتا ہے (21) تجربے اور تصور کی یہ شکلیں، جیسا کہ ان کی نوعیت سے ظاہر ہے، شعور کے مادی تجزیوں سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ ان کی اساس جتنی حوامل اور ارتسامات ہیں لیکن احساس کی عذرت اور جتنی ارتکاز انہیں منطقی تسلسل اور استدلال کی حدود سے آگے نکال لے جاتا ہے۔ مشہور تجربے تجربہ کے عمل سے گزر کر کس طرح لاشعور کا حصہ بنتے ہیں، اس کی وضاحت مشہور سرریٹٹ مصور ڈاؤنی نے اپنی تصویر Persistence of Memory میں غیر معمولی فنی مہارت کے ساتھ کی ہے۔ اس میں حواس کی گرمی سے پگھل کر زمان و مکاں کی دنیا تحت شعور کی سطح میں ڈوبتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ وقت کا وہ تصور جو یادوں کی صورت میں حافظے کی غیر محسوس سطح پر

مرسم ہو جاتا ہے، زیریں ستوں میں گھڑیوں کے پھسلنے اور بہتے ہوئے ڈھانچوں سے واضح کیا گیا ہے۔ ان مباحث کا خلاصہ یہ ہے کہ وجدان اور لاشعور کی بنیادیں بھی شعوری ہوتی ہیں لیکن جس طرح نیم بیداری یا خواب میں انسان مادی زندگی کے صدمہ کا مظاہر سے بے نیاز ہو کر چند تصویروں پر ساری توجہ مرکوز کر دیتا ہے، اسی طرح شعری عمل میں فکر کی وہ کڑیاں جو بشری منطق کا ناگزیر جز و نظر آتی ہیں، جنسی قوتوں کے ارتکاز، وسعت اور ایمانیت کے باعث غیر ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ تفصیلات سے عاری ہونے کی وجہ سے شعری منطق استدلال کے ایک مختلف تصور کی تعیین کا تقاضہ کرتی ہے۔ بیک وقت کئی معانی کی ترسیل کا سبب یا ان سب کے ابہام کا سبب بھی یہی ایجاز ہے۔ مثال و وضاحت کے لیے ایک نظم اور اس کے تجزیے کے چند زاویے دیکھیے۔ (22)

رات کی گہری تاریکی میں

دروازے کی جھپکتی آنکھیں

خاموشی کو دیکھ رہی ہیں

آگن میں اک کالا کبوتر

میں سارستہ دیکھ رہا ہے

آنے والے ایسے پل کا جب سورج کا دکھتا سینہ

بالکل ٹھنڈا ہو جائے گا۔

دروازے کی اوٹ سے لکھا

ایک سفید لپکتا سایہ

ایک ہی پل آنکھوں نے دیکھا اور نظروں سے دور ہوا

آگن کی آواز کا جادو

اپنی کہانی بھول چکا ہے

کالا کبوتر دیکھ رہا ہے۔

(شاد امرتسری: اپنا مکان)

اس نظم کا تجزیہ چار مختلف افراد نے کیا ہے۔ ان کے نتائج حسب ذیل ہیں:

- الف۔ (1) یہ ایک جنسیاتی نظم ہے۔ تشنہ جنسی جذبے کی آسودگی کا نازک لمحہ اس نظم کا محور ہے۔ (2) اس نظم میں مکان کی علامت بدن کے لیے ہے۔ آگن ذہن انسانی۔ دروازے: حواس خمسہ۔ کالا کبوتر: جنسی جبلت۔ سورج: جنسی جذبہ۔ سایہ: جنسی تعلقی اور آواز کا جادو: اختلاط کے موقع پر بال کشا ہونے والے جنسی

آہنگ کے لیے ہے۔ (3) الف یہ اعتراض بھی کرتا ہے کہ جنسی جذبے کے لیے سورج کی علامت اور وقوع کے لیے ہنگام شب یعنی رات میں سورج کا حضور معجزہ ہے۔

● بے کے نتائج یہ ہیں: (1) عنوان کا "اپنا" اس بات کا متقاضی ہے کہ شاعر خالصہ شخصی تاثر کا اظہار کرے، لیکن پہلے بند کا آخری شعر اس تاثر کی نفی کرتا ہے، کیونکہ شاعر فوراً ذات سے آفاقیت پر آ جاتا ہے (2) فکر کا پھیلاؤ تدریجی نہیں (3) آخری بند میں "آگن کی آواز کا جادو اپنی کہانی بھول چکا ہے۔" آخر جادو اپنی کہانی کیونکر بھول سکتا ہے۔ جادو گر تو شاید بھول جائے (4) اس نظم میں جزئیات اور مشاہدات کی منسوبہ بندی مفقود ہے۔

● قیم کے نتائج یہ ہیں: (1) شاعر کی ازدواجی زندگی سرت سے تھی ہے، کیونکہ اس کی ریفنی حیات اس کے آئینل سے بہت پست ہے۔ (2) لفظ کالا نا پسندیدگی کی علامت ہے۔ (3) سفید سایہ شاعر کی بیوی کی سبیلی ہے جسے اچانک وہ دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ سایہ شاعر کو دیکھ کر پل بھر میں غائب ہو جاتا ہے اور گھر کی فضا سونی ہو جاتی ہے۔

● دال کے نتائج یہ ہیں: (1) کالا کبوتر شاعر کی علامت ہے۔ اس طرح یہ نظم شاعر کے ذاتی تجربے کی داستان ہے (2) مکان وہ درود پوار جو شاعر کی انفعالیات اور ناکام آرزوؤں نے اس کے گرد کھڑے کر دیے ہیں۔ (3) کالا کبوتر یعنی شاعر اس وقت کا مختصر ہے جب سورج سرد ہو جائے گا اور روشنی ہمیشہ کے لیے معدوم ہو جائے گی، یعنی دنیا ختم ہو جائے گی۔ (4) سفید لپکتا سایہ سراب امید ہے جو تاریک سایوں کے آڈوہام میں گریز ان نظر آتا ہے اور گرم ہو جاتا ہے (5) یہ نظم ایک "تنزل پسند کردار" اور اس کے "منفی زاویہ نظر" کو پیش کرتی ہے۔ (6) نظم میں جذبے اور شعور کی کارفرمائی نہیں بلکہ شاعر کی خالی خولی شخصیت اور اس کی بیمار ذہنیت کے داہموں اور وسوسوں کا ہاتھ ہے۔

● خود شاعر نے اس نظم کی تشریح یوں کی ہے: (1) یہ مکان کسی بھی انسان کا مکان ہو سکتا ہے (2) آگن آسائش کی علامت ہے (3) کبوتر اپنی اذان کی وجہ سے محل اور فراست کی علامت ہے، مگر یہاں کالے کبوتر سے مراد انسان کی منحوس محل ہے، جو وجدان پر فتح کے باعث انسان کو تپائی کی طرف لے جا رہی ہے (4) سایہ انسان کی محل کا منحوس کرشمہ ہے اور آگن کی آواز کا جادو وجدان اور آتما کی آواز کا جادو ہے۔ یہاں اس سوال سے بحث نہیں کی گئی کہ آگن کی آواز کی تپائی اور جمالیاتی قدرو قیمت کیا ہے۔ نہی یہ ضروری ہے کہ الف، بے، جیم، اور دال میں کسی ایک سے اتفاق کیا جائے۔ مقصد صرف یہ ہے کہ ان نقائص کی نشاندہی کی جائے جن سے الف، بے، جیم اور دال کے تجزیوں میں شعر کی تخلیق اور تفہیم کے بنیادی اصولوں کی نفی

ہوتی ہے۔

1۔ الف کا یہ اعتراض کہ رات میں سورج کا تصور ممکنہ خیز ہے بے بنیاد ہے۔ کیونکہ شعری اظہار لفظی اعتقاد سے پرے ایک شاعرانہ (تخلیقی) اعتقاد بھی رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر امیر کے اس مصرعے: ”کہاں ہے آج تو اے آفتاب نیم شب“ میں آفتاب ساصف نیم شب کے ساتھ بے عمل نہیں ہے۔ (2) بے عنوان میں لفظ اپنا کو شعری کی شخصی زندگی سے وابستہ کرتا ہے جبکہ شعری اظہار میں کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ حالی کی مناجات بیوہ واحد معظم کے صیغے میں بیوہ کے جذبات کی ترجمانی کے سبب خود شاعر کی سرگذشت نہیں بن جاتی۔ ایلٹ نے The Wasteland میں برٹریڈ رسل کے ایک تھیلی تجربے کو بھی اس مہارت سے برتا ہے کہ وہ ایک چٹا انفرادی شعری تجربہ بن گیا۔ (3) بے کے نزدیک جادو کا کہانی بھولنا قواعد کی زبان نہیں کیونکہ بھولنے کا عمل اگر ہو بھی تو صرف جادوگر کا ہو سکتا ہے۔ قواعد اور اظہار کے مزوجہ اسالیب کا اطلاق شعری زبان پر نہیں ہوتا۔ نہی لطم کی عضویاتی وحدت کے پیش نظر اس میں خیال کا ارتقائی سفر کسی ایک ہی سمت میں ہونا لازمی ہے۔ مشاہدات کی منصوبہ بندی کے فقدان کا شکوہ بھی صحیح نہیں۔ یہ تقاضہ تفصیل چاہتا ہے اور شعری میں تفصیلات کا بیان ضروری نہیں۔ (5) جیم نے بھی اسے ذاتی داستان سمجھنے کی غلطی کی ہے (6) وائل کے اعتراضات ایک مخصوص نظریاتی وابستگی اور اس کے ذاتی تعصبات و تحفظات پر مبنی ہیں۔ وہ شعر کا ایک افادی تصور رکھتا ہے اور اسی میزان پر اس تجربے کی تعوییم کرتا ہے۔ تجربے کے سفر کی یہ سمت اسے فردعات اور غیر ضروری مسائل میں الجھا دیتی ہے۔ وہ اس لطم کے کردار کو تنزل پسند اور بیمار ذہنیت، وسوسوں اور واہموں کا شکار سمجھتا ہے اور اس کے زاویہ نظر کو منفی قرار دیتا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ جمالیاتی قدر و قیمت کے تعین میں زاویہ نظر کے مطالعے کی اہمیت مشکوک ہے، تجربہ نگار کی سب سے بڑی غلطی یہ ہے کہ وہ اسے شاعر کی داستان بھی سمجھتا ہے۔ ایک بیمار اور غلیظ چہرے کی تصویر جو کراہت کا رد عمل پیدا کرنے میں کامیاب ہونے کا خوبصورت نمونہ کبھی جائے گی۔ پھر یہ تصویر الفاظ میں عیاں ہو کر شاعر کی بیمار اور ”تنزل پسند“ کردار کی تصویر کیونکر بن سکتی ہے؟

واقعہ یہ ہے کہ تنہیم تجربے کا عمل عموماً انہی مظاہر کا پابند ہوتا ہے جو شعور کے دائرہ کار (Focus) کے اندر ہوتے ہیں۔ اگر شاعر کے اظہار اور قاری کی تنہیم کے سانچوں میں مکمل ہم آہنگی ہو تو شعری ایک معمولی اور مشینی عمل بن جائے گی۔ تخلیقی انفرادیت قوت ایجاد کی طالب ہوتی ہے جس کے لیے ضروری ہے کہ مناسب وقت پر غیر ضروری حقائق کو ذہن کے حصار اور حافظے کے حدود سے باہر نکال دیا جائے۔ لیکن شعری تنہیم کا عمل بیش تر صورتوں میں وجدان سے عاری ہوتا ہے اور اس کا تعین ہوشمندی کی عادتوں سے وابستہ عوامل کرتے ہیں۔ کونسٹر نے عادت اور انفرادی (Original) تخلیقی استعداد کے باہمی اختلاف و امتیاز کے پہلوؤں پر مفصل بحث کی

ہے۔ بحث کے چند اہم نکات یہ ہیں کہ عادت ہمیشہ محدود دائروں میں تلازمات کی جستجو کرتی ہے۔ انفرادیت (Originality) کسی دائرے کی پابند نہیں۔ عادت کا سفر شعوری ہوتا ہے۔ انفرادیت نیم شعوری طریق کار (Sub-conscious Method) کے ذریعہ اپنے سفر کی حدیں وسیع کر لیتی ہے۔ عادت ذہن کی حرکی توازن کو برقرار رکھتی ہے، یعنی اس کی حرکت کا عمل بتدریج ارتقائی ہوتا ہے۔ انفرادیت نورِ یافت قوتوں کی مدد سے اس توازن پر غالب آنے کی استعداد رکھتی ہے۔ عادت راسخ اور بے لوج ہوتی ہے۔ انفرادیت کی مثال گیلی مٹی کی ہوتی ہے جسے تخلیق کا عمل کسی بھی شکل میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے۔ عادت کی اساس بھراہیت ہے۔ انفرادیت جدت اور انوکھے پن کی بساط پر قدم بجاتی ہے۔ عادت قدامت پسند ہوتی ہے۔ اور مسئلہ معیاروں کی گرفت سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہوتی یا اس کا حوصلہ نہیں رکھتی۔ انفرادیت کا عمل تخریبی تعمیر یعنی تسلیم شدہ معیاروں کی جگہ کنی کے بعد ان کے جگہ سے یا انہی کی بنیاد پر معیاروں کی تعمیر کا ہوتا ہے۔ (23)

لیکن تخلیقی انفرادیت، قوتِ ایجاد اور شعری عمل کی غیر معمولی آزادیوں سے یہ مفہوم اخذ کرنا غلط ہوگا کہ شاعر کی انفرادیت اور قوتِ ایجاد کے سامنے کوئی حد نہیں ہوتی۔ شعری تجربہ یا تاثر وجدان کی سطح پر شاعر کو کتنی ہی مبہم، بے نام اور وحدتی کیفیتوں سے دوچار کیوں نہ کرے اور حواس کی منطق سے وہ خواہ کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو، اس کے فنی اظہار کا عمل ہمیشہ شعوری، متوازن اور چمکتا ہوگا۔ شعری آہ اور آواز کا تصور جس طرح رائج ہے، شاید صحیح نہیں۔ آہ سے مراد صرف یہ ہونی چاہیے کہ شاعر کے حواس اور ادراک کی قوتیں ایسے تجربوں اور رنگوں تک رسائی پر قادر ہیں جو غیر معمولی تخلیقی طور اور حسی ارتکاز کے باعث میانہ (Normal) عادات رکھنے والے انسانوں کے بس سے باہر ہیں۔ آہ شعری تجربے یا تاثر یا کیفیت کی ہوتی ہے۔ لیکن شعر ایک لسانی صداقت ہے جس کے حصول کی خاطر آہ کو بہر نوع ”آوردن“ کے مرحلے سے گزرنا پڑے گا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ شاعری کا فرق یہی ہے کہ معمولی بصیرت اور ادراک رکھنے والا شاعر اپنے شخصی یا مستعار تجربوں اور خیالات کو فطری اور تاثر زبان عطا کرنے کا ہنر نہیں رکھتا جب کہ غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور شاعر اپنے تجربوں کی بنیاد پر الفاظ و اصوات کی ایسی ہیئت وضع کرنے پر قادر ہوتا ہے جو اس کے تجربے کا لباس ہی نہیں بلکہ تجربے میں جذب ہو کر خود تجربہ بن جاتی ہے۔ اس عمل میں جن انوکھی کیفیتوں کو لسانی پیکر نہیں ملتا یا زبان کے اختصار اور رنگ دہانی کے سبب جو کیفیتیں ان کبھی رہ جاتی ہیں، انھیں غیر معمولی شاعری آہنگ کے ارتسامات سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔ لسانی صداقت فنِ شعر کا جبر ہے۔ اس سے روگردانی کر کے اشارات کی کسی ایسی زبان کو ذریعہ اظہار بنانا جو شاعری کی زبان کے زمرے ہی میں نہیں آتی، فن کی نلی ہے۔ مصوری میں نامصورت (Painterliness) کی طرح فنِ شعر میں فن کی نلی سے کسی نئے تصور کی تشکیل اردو کی شعری روایت کا جزو نہیں بن سکتی ہے۔ تاہم فنِ شاعری میں ایسے تجربے ضرور ہوئے

ہیں جن میں لسانی ہیئت کی شرط کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ مثلاً عبدالحمید بھٹی کی نظم برہنہ دیکھیے:

چمن چمن چمن

چمن

چمن چمن چمن۔ چمن چمن چمن۔

چمن چمن

چمن

چمن.....چمن.....چمن.....چمن

(ادب لطیف جون 1948ء)

اس نظم میں صرف چمن چمن کی تکرار جو بقول شاعر برہنہ کی پازیب اور گھر کے باہری دروازے کی زنجیر کے ارتعاش سے اُبھرتی ہے، نظم کی ہیئت کا تعین کرتی ہے۔ بیسویں صدی میں مغرب کی سب سے معروف رقاصہ ایزاڈورا باکن (اپنی خود نوشت My Life کے مطابق) قدیم یونانی مجسموں کے عضوی تناسب سے ابھرنے والے بصری تاثر، سمندری لہروں کے آہنگ اور رفتار، یا ہوا کے جھونکوں کی زو میں ڈالیوں اور چٹوں کی کپکپاہٹ سے فنی اظہار کے نئے زاویے اخذ کرتی تھی۔ اس کا کمال یہ تھا کہ اعضا کی حرکت، اشارات اور ان کے بصری اظہار سے اس نے رقص کی خاموش زبان کو بھی ایسے معانی عطا کیے جو مغربی فن رقص کے لیے نئے اور تازہ کار تھے۔ لیکن یہ زبان شاعری کی زبان کیوں کر بن سکتی ہے۔ امیر خسرو نے ایک مہمان کی نشست کی طوالت سے اُکٹا کر اسے رخصت کرنے کے لیے آدھی رات کی فوج کے صوتی تاثر کو ”نان کہ خوردی خانہ برد“ یا روٹی دھنسنے کے آہنگ کو ”درپئے جاناں جاں ہم رفت“ کی لفظی تنظیم سے منسلک کر دیا تھا۔ (24) لیکن یہ لطائف عبدالحمید بھٹی کے تجربے کا جواز نہیں بن سکتے۔ اس تجربے کی شعری منطق کی تائید میں اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ نظم کا عنوان برہنہ چمن چمن کی آواز کو ایک معنی عطا کرنے اور تاثر کی ایک سمت دینے میں معاون ہو سکتا ہے۔ لیکن کوئی بھی تجربہ اپنی توسیع یا روایت سے اپنے رشتے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا، یہ رشتہ اگر بغاوت یا انقلاب کا ہے اور اس تجربے کی بنیاد اجتہاد ہے تو اس کا جواز بھی اس روایت کی خامیوں میں دریافت ہونا چاہیے۔ لسانی صداقت اٹل ہے۔ لیکن اس کا تصدیقاً رضائی ہے، چنانچہ شاعر کی زبان میں تہذیبی اور توڑ پھوڑ ہمیشہ ہوتی رہتی ہے۔ اقبال تک، جن کی زبان اور لہجہ پر کلاسیکی روایت کے اثرات بہت گہرے ہیں، اس خیال کے حامی تھے کہ ”زبان ایک بت نہیں جس کی پرستش کی جائے، بلکہ اظہار مطالب کا ایک انسانی ذریعہ ہے“ اور یہ کہ ”زبان زندہ انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔“ (25) اعلیٰ عقلی استعداد

ان تبدیلیوں کی بنیاد پر اظہار کے نئے امکانات سے جعارف ہوتی ہے۔ موسیقی میں آہنگ کا زبردہم اور رفتار کا تاثر حسی کیفیتوں کا انکشاف کرتا ہے مگر شاعری صرف موسیقی نہیں، بلکہ موسیقی، تصنیلی یا حسی تجربے اور لسانی اظہار کے اتصال کا حامل ہے۔

ان حقائق کے علاوہ شعری اظہار کی اس ہیئت کے حدود کو بھی سمجھنا ضروری ہے جو اظہاریت کے رجحان کا شکل میں ظاہر ہوئی۔ شاعری ”اناپرسی“ کی ایک منزل پر خود ملکھی اور آپ اپنا صلہ بھی ہو سکتی ہے۔ ”مگر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی“ سے غالب کا مدعا یہی تھا کہ ان کا تجربہ ان کا تجربہ ہے اور کسی دوسرے کو اس پر کوئی حکم لگانے کا کوئی حق نہیں۔ لیکن اس روئے نے انہیں اتنا خود مگر بھی نہیں بتایا کہ ان کی باتیں صرف ان کے لیے قابل فہم رہ جائیں۔ شاعری میں ذاتی علاقوں اور استعاروں کی صورت گری اور ذاتی معانی کا استخراج اگر اس طرح ہوتا ہے کہ تجربہ ایک ذاتی اکائی کی بھول بھلیاں میں گم ہو جائے تو شاعری جھڑب کی بڑ بن جائے گی۔ اظہاریت، مشہود پیکروں کو جوں کا توں پیش کرنے کے بجائے انہیں اس صورت میں پیش کرتی ہے جو ان کے حوالے سے شاعر کے ذہن میں ابھرتی ہے۔ لیکن مشہود کی شرط ناگزیر ہے۔ اسی لیے کوکسٹر تجربہ ی فن کی اصطلاح کو آپ اپنی تردید کہتا ہے اور اظہار کی کسی بھی شکل کو تجربہ ی نہیں تسلیم کرتا۔ کیونکہ تجربے کا اثبات اس شے سے ہوتا ہے جو ختم ہے اور تجربہ ی پیکر کا سرچشمہ ہے۔ (26)

تجربے کا ہر عمل اپنے انکشاف کے لیے کسی نہ کسی ہیئت کا پابند ہوتا ہے۔ قاری سے اس کا بنیادی مطالبہ ذاتی ادراک کے تجربے میں اشتراک کا ہے۔ لیکن اشتراک کے لیے ضروری ہے کہ آہنگ یا تاثر کا جادو قاری کے حواس کو فتح کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ جذبے کی زبان خاموش بھی ہو سکتی ہے لیکن اس کے اظہار میں چہرے کے بدلتے ہوئے رنگ حصہ لیتے ہیں یا لڑکھڑاتی ہوئی زبان کا بے ہنگم ارتعاش۔ اس کا ابلاغ اسی صورت میں ممکن ہے جب قاری بہ ظاہر بے معنی ارتعاش کے وسیلے سے اس راہ کو پا جائے جو محرک جذبے تک لے جاتی ہو۔ عادل منصور کی نظم ”یہودیوں کا یوسیکروش“ اظہاریت کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ (27) اس نظم میں جوزبان صرف ہوئی ہے وہ نئی لسانی تفکیمات کے بعد بھی شاعری کی زبان کے لیے قطعی اجنبی ہے۔ آہنگ کی ایک ڈور میں لفظوں کو پرو دیا گیا ہے اور آہنگ کا تاثر عبرانی کے قدیم مذہبی صحائف سے مماثل ہے۔ نظم کا صرف آخری مصرعہ شعری لسانیات کی حدود میں ہے۔ لیکن یہ فیصلہ ابھی قبل از وقت ہو گا کہ اس نوع کی نظم کی حیثیت برتن کی طرح محض تجربے کی ہوگی یا اس کی بنیاد پر شعری اظہار کے کسی نئے امکان کا سراغ بھی مل سکے گا۔ کیا پدے کر آنے والا کل ان تجربوں میں زسری رائمز (Rhymes) کا پر اسرار اور لذت آمیز آہنگ اور انوکھے پن سے معمور مصومیت ڈھونڈ نکالے اور اس دریافت کے سہارے شعری عمل کی کسی نیا یافتہ منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے۔

کبھی کبھی شعر کی تخلیق اور تنہیم کا رشتہ صرف قاری اور شاعری کا نہیں رہ جاتا۔ تیسرا نقطہ وقت بن جاتا ہے اور اس طرح ایک ایسے شائق کی تکمیل ہوتی ہے جس میں شاعر اور قاری دونوں پر محیط زمانے کا مکمل اظہار و ابلاغ کے مسئلے میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پرانی شاعری کے بعض نمونے اپنی معنی خیزی کے باوجود موجودہ عہد کے کسی قاری کے نزدیک محض اس وجہ سے بھی مہمل ہو سکتے ہیں کہ وہ ان تہذیبی علامتوں اور فکری دھاروں کا علم نہیں رکھتا جو ان کی تشکیل میں ذخیل رکھ رہے ہیں۔ اسی طرح نئی شاعری کو سمجھنے کے لیے موجودہ زندگی کے تضادات، پیچیدگیوں اور متعلقات کا علم بھی ضروری ہے۔ جب پرانی شاعری کو سمجھنے کے لیے بعض اوقات اس زمانے کی فکری روایات، تہذیبی رموز اور مروجہ علمی اصطلاحات کو جاننا ضروری تھا تو آج کی شاعری بھی نئے مسائل کے ادراک، اظہار کے نئے سانچوں، نئی ترکیبوں اور تصنیفوں سے باخبری اور نئی معلومات سے واقفیت کی شرط قاری پر عاید کر سکتی ہے۔ معنی کی نئی سطحوں تک پہنچنے کے لیے علم اور استعداد کی ایک ناگزیر حد تک رسائی پہلے بھی ضروری تھی اور آج بھی ہے۔ یہ اعتراض بھی کہ موجودہ عہد کی شاعری اپنی روایت سے الگ ہو کر محض مغربی روایات کا اثر قبول کرنے کے باعث ناقابل فہم ہو گئی ہے، اس لیے مناسب نہیں کہ اردو شاعری کی روایت کا آغاز ہی غیر ملکی تہذیبوں کی بنیاد پر ہوا تھا۔ ہماری تہذیب اور ذہنی زندگی میں مغرب کا عمل دخل بیسویں صدی کے خوصروں جو انوں کی بے راہ روی کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک تاریخی حقیقت اور تہذیبی جبر کا مظہر ہے۔ حالی نے اسی جبر کے اعتراف میں مقدمہ تیار کیا۔ تہذیبی سانچوں اور انقلابات کا اثر ذہن اور فکر کے وسیلے سے زندگی کے تمام شعبوں پر پڑتا ہے، چنانچہ معنی اور بیان بھی اس اثر سے آزاد نہیں۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں:

جس طرح قومیں بڑھیں، چڑھیں، ڈھلیں اور فنا ہو گئیں اور ہوں گی اسی طرح زبانوں

کا عالم ہے کہ اپنے الفاظ کے ساتھ ساتھ آباد ہے۔ وہ اور اس کے الفاظ پیدا ہوتے

ہیں، ملک سے ملک سڑ کرتے ہیں، حروف و حرکات اور معانی کے تغیر سے وضع بدلتے

ہیں، بڑھتے ہیں، چڑھتے ہیں، ڈھلتے ہیں اور مر بھی جاتے ہیں۔ (28)

معنی کے ایسے پیکر جن کا رشتہ کسی دور کی تہذیب سے گہرا ہوا اور جس کے بغیر ان کی انفرادیت فہم ہو جائے، بدلی ہوئی تہذیبی زندگی میں زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتے۔ موجودہ عہد کی شاعری کا غالب رجحان کسی بھی ضابطہ بنیاد پر یا مابعد طبعی نظام سے بے تعلقی کا ہے۔ اسی لیے آج کی شاعری کم و بیش دنیا کی تمام زبانوں میں بچوں کی ایک زیریں لہر سے وابستہ ہے جو خرد کی بے حصولی کا رد عمل ہے۔ اس طرز فکر کا اظہار شاعری کی زبان میں تبدیلیوں، پیکروں کی شکست و ریخت اور آہنگ کے انوکھے تجربوں سے بھی ہوا ہے اور اس کی دلیل، جیسا کہ گذشتہ باب میں عرض کیا جا چکا ہے، یہ ہے کہ ”نئے اور عظیم“ (معنی خیز) موضوعات پیدا ہوں گے تو نئی بنائی زبان کے ڈھانچے کو

نخت مدموں سے گزرتا پڑے گا۔ یہ رویتہ جسے افتخار جالب لسانی تفکیر سے تعبیر کرتے ہیں، فکری معروضوں کو زبان میں اس طرح حل کرنے سے عبارت ہے کہ لفظ ہیئت حاصل کر لیں۔ یعنی لفظ شے کی علامت محض نہ رہ جائے بلکہ ”فہوس، حمیت“ سے ہستکار ہو جائے۔ منطقی اثبات پسندوں کے یہاں بھی اس میلان کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اس طرح لفظ بیان کا جزو ہو کر بھی ایک منفرد فکری حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ افتخار جالب نے اس نکتے کی وضاحت متنو کی کہانی پھند نے اور فیض کی نظم آہستہ (ایک منظر) کے حوالے سے یوں کی ہے کہ فیض کی نظم میں لفظ ”آہستہ“ اور متنو کے افسانے میں کئی الفاظ (29) ہیئت کا درجہ پا کر سماعت اور بصارت کی زد میں بھی آجاتے ہیں۔ مثلاً فیض کی نظم دیکھیے:

روہ گزر، سائے، فجر، منزل و در، حلقہٴ بام
بام پر سینہ مہتاب کھلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ
حلقہٴ بام تلے سایوں کا نظیرا ہوا نخل
نخل کی جمیل

جمیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، ڈوب گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خشک رنگ شباب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام، صراحی ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ
تم نے کہا آہستہ

چاند نے جھک کے کہا

اور ذرا آہستہ

یہاں ”آہستہ“ کی تکرار نظم کی حرکت کے دھیمے پن کا صوتی اور بصری ادراک بھی مہیا کرتی ہے۔ الفاظ پر خیال یا جذبہ کا دباؤ نہیں۔ ہر لفظ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظ کے آہنگ سے متعین ہو کر خود بخود رُخ بن جاتا ہے

اور ساتھ ہی ساتھ آہنگی کے اس پورے عمل کو بڑھاتا ہے جسے اس نظم میں پیش کیا گیا ہے۔ حیف کے اس نو دریافت تصور کے باوجود نقیص کی یہ نظم شعری حیثیت کا ایسا تجربہ نہیں جو اپنے تاثر میں تربیت یافتہ قاری کے لیے کوئی چھیدگی رکھتا ہو۔ وجہ یہ ہے کہ نظم کا کوئی لفظ لسانی تسلسل سے الگ نہیں۔ اس کے برعکس انھار جالب کی نظم ”قدیم بجز“ جس کے اظہار کی نفسیات کو شاید واضح کرنے کے لیے ”نقص لاسرگزیت اظہار“ کا عنوان بھی دیا گیا ہے، اپنی حیثیت کے لحاظ سے عام طور پر ایک عجوبہ یا سحر سمجھی جاتی ہے اور نئی شاعری کی تحویک نیز اس پر اعتراضات کا حوالہ بنتی ہے۔ انھار جالب کی چھیدگی اور الو کے پن کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ اردو کی مروجہ شعری اور لسانی روایت سے الگ ہو کر بھی اپنے اظہار کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ”قدیم بجز“ کا آہنگ غم انگیز طرز سے مملو، رواں دواں، درست اور پر شور ہے، دید و دل کے معر امیں ملتے ہوئے طوقانی گولوں اور ڈھنی تناؤ اور اختصار کا اشارہ ہے۔ عطف اور اضافتوں سے حتی الامکان گریز کے باعث اس نظم کی لسانی حیثیت بے مرکز، غیر تدبیری اور ڈھنی چٹانوں سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ بیشتر اظہار کھلی طور پر خود بخود را کائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح لفظوں کی شخصیت اندر سے بھی بدلی ہے اور نئے طرازات سے لفظوں کے درمیان نئے رشتے قائم ہوئے ہیں۔ شاعری کے مروجہ اسالیب کے برعکس، اس نظم میں اکثر اظہار بیان کے تسلسل کا جبر قبول نہیں کرتے اور اپنے مائل اور مابعد لفظوں کی روشنی میں واضح ہونے کے بجائے اظہار کی آزادانہ وحدت رکھتے ہیں۔ بیشتر اظہار کی حیثیت ایک تار میں بندھے ہوئے برقی قلموں کی ہے جن کی مجموعیت روشنی کا ایک وسیع اور مہیب تاثر پیدا کرتی ہے، لیکن یہ قلمے اپنا منفرد وجود اور الگ الگ پہچان بھی رکھتے ہیں۔ اس نظم میں اظہار کی لاسرگزیت ڈھنی اور روحانی لاسرگزیت کے تہذیبی ایسے کی علامت ہے اور سوچنے کا عمل یکے بعد دیگرے اشارات اور پیکروں یا ان کے حوالے سے مختلف پیکروں کی دریافت کا عمل ہے۔ ایک تہذیبی اکائی کے بکھرے کارڈ عمل جس ڈھنی تناؤ اور اعصابی تشنج کو راہ دیتا ہے، اس کی ترسیل کے لیے نظم میں منتشر لفظی اکائیوں کی تنظیم کی گئی ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے:

غیب گویائی حرف زن بالا را در سبقت کد شرف و ذمہ آرزو بیذک اتہاد انعام بڈھب

بجز کراہت عدم تشدد کد دانت کھانے کے اور ہوتے ہیں برسر عام لعن طعن اس کے منہ پہ تھوک

نقص نفس و دلجوئی کی ڈالیوں نے حیثیت سے چنے چوں کا نرم تازہ کلوروفل اس طرح گلنا شروع کیا ہے

سفید میگو لیا بی غنچے چڑھوں پہ دہشت زدہ سراسیمہ بجا راہ گزے ہیں دل کو

تال کم تر کا پھی رس روگ گھن سرایت برادہ

تجو یز ہو رہی ہے دبا دیا جائے

مزاج کی رو نقیص غفاس و سیلے قانون صاف ستم را گھس کے غیر قدیم ذرے لگو گرفتار میلے کرتے رہے ہیں

فٹ پاتھ منجھ پھری زندگی کے علاوے نکرہٹ روشن
 مہادھیر چھینے تھنک بھٹ کا آرترائنس فساد پنوں کی انٹھنی دہن مرا کر کر
 قدامت پسند کا بوس شیشہ در شیشہ
 شیفنہ ووالہ سیاہ سورج کے عین نیچے
 گرد باد کھدیب میں مل کر جاہ ویران ہوتا رہتا ہے
 گاہے چوراہے میں چکا چوند مندمل زخم
 خوفناک گنیمت جسم بد دور تیرہ محسوس
 حرام مغز امتحان میں ہے۔

ادبی تجزیے میں صوتی اور لسانی طریق کار سے کبھی کبھی کچھ مفید نتائج بھی برآمد ہو جاتے ہیں اور بیشتر صورتوں میں اس سے نقصان صرف بری شاعری کو پہنچتا ہے مثلاً ناسخ کے اس شعر:

اگر ہو چاہا پر سندر یقین ہو خاک دم میں جل کر
 کہیں جسے آفتاب محشر کھرٹ ہے داغ آفتابیں کا

میں مجموعی آہنگ کی خرابیوں سے قطع نظر ”کھرٹ“ کا لفظ تجربے کے غم انگیز تاثر کو تباہ کر کے مستحکم خیر بنا دیتا ہے۔ لیکن انکار غالب کی اس نظم کو سمجھنے کے لیے قاری پر یہ شرط عاید ہوتی ہے کہ وہ نظم کے مجموعی آہنگ اور الفاظ کے حوالے سے اس نفسیاتی الجھن اور انتشار کو بھی سمجھنے پر قادر ہو جس کی بنیاد پر اس نظم کا مرکزی تاثر وجود میں آیا ہے۔ یہاں قاری کو اس راستے سے ابتدا کرنی ہوگی جسے پاؤنڈ حیاتیاتی طریقہ کہتا ہے اور جسے اس نے ”اگاسی اور مچھلی“

Agassiz And The Fish کی حکایت سے واضح کیا ہے (30) یعنی خوش پالاقادہ مفروضات اور شعری مسلمات سے آزاد ہو کر نظم کی وسعت اور آہنگ پر پوری توجہ مرکوز کرنی ہوگی اور ہر لفظ یا پیکر (پاؤنڈ کے مطابق Slide) کو دوسرے لفظ یا پیکر کے مقابل میں یکے بعد دیگرے سمجھتے ہوئے معانی کی سطحوں تک پہنچنا ہوگا۔ بظاہر شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ پرانا تہذیبی معاشرہ جس نے اپنے جنسی اور جذباتی قیض کے لیے منافقانہ کوششوں سے ایک عجیب و غریب ذومعنی اخلاقی ضابطہ تیار کیا تھا، نئی تہذیب کی طبع کاری اسی کی توسیع ہے۔ اس طرح قدامت ”نئے“ پر مسلط فرسودہ ذومعنی نظام اور قوانین کی شکل میں ابھی زندہ ہے۔ اور ”حال“ میں ”ماضی“ کی عیش کوش زندگی گزارنے والے ایک طبقے کی سازش سے نیا معاشرہ آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ قدامت پسندی کے سائے نے نئے معاشرے کے دل و دماغ کو اپنے تحفظ کے لیے دبوچ رکھا ہے لیکن نئے زاویہ نظر اور نئی توجہیں ہوں کے باعث اندر ہی اندر کھولتے ہوئے فکری اور جذباتی لاوے سے اندیشہ ہے کہ تہذیبی تصنع اور طبع کاری یا منافقت کا سارا سحر بکھر

نہ جائے اور اس طرح فرسودگی کا نشہ بکھر کر اسے نئی تلخیوں سے بدحوہ نہ کر دے۔ قدیم ہجری گرفت نے ”نئے“ کو تمام قدیمی اور جذباتی مراکز سے محروم کر کے ریزہ ریزہ منتشر کر دیا ہے۔ جنوں کی قدریں کھوکھلی ہیں اور عقل و علم کے سورج سیاہ کہ ان کی روشنی وجود کو نور نہیں کر پاتی۔ جموٹ اور فریب عقل کی آندھیلوں میں ”نیا“ اپنا ہجر بکھر بھی کھٹا جا رہا ہے۔ سائنسی تہذیب کی چمک دمک ایک لمبے کے لیے اس کی روح کے زخموں کو مندمل کرتی ہے۔ بھروہی بھیا تک ویرانی اور کالی فصلیں اس کے حواس پر حاوی ہو جاتی ہیں۔ گناہوں سے جو جمل گم کردہ راہ زمیں ابھی امتحان میں ہے۔ انظار جالب کی یہ نظم بھی قاری کو ابلاغ کے امتحان سے دوچار رکھے گی تاوقتے کہ وہ کسی شاعری کے محرور اس کی وجدانی، فکری اور لسانی فصاحت پر آکر زبان اور لفظ کے نئے فلسفیانہ تصورات کی مدد سے اسے سمجھنے کی کوشش نہ کرے۔ شاعروں کی روایت، مشقیہ موضوعات کی دبا، ادب کے تفریحی تصور اور اصلاحی واقادی شاعری کے غلطی نے اردو کی شعری روایت کے بیشتر حصے اور قارئین کی اکثریت کو واسطیت کے ایسے مرض میں مبتلا کیا ہے جسے تسلیم کرنے میں قاری اپنی قدیمی موت کی توجہ نہیں سمجھتا ہے۔ تخلیقی عمل بعض اوقات مجبورہ کاری ہوتا ہے لیکن شاید مناسب قدیمی تربیت، علمی پس منظر اور اعلیٰ فکری قوتوں کے بغیر معنی خیز شاعری کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔ اسی طرح اعلیٰ یا غیر رسمی شاعری کی تنصیم کے کچھ تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ دشواری یہ ہے کہ معمولی تعلیم سے بہرہ ور قاری بھی یہ ماننے پر تیار نہ ہوگا کہ سمجھ میں آنے والی شاعری یا فنی اظہار کی نئی ہیئتیں اس کی قدیمی دست دس سے دور بھی ہو سکتی ہیں۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ وہی قاری اس اعتراف میں نہیں جھجکتا کہ تیسرے درجے کی ایک مشین کا مکمل اس کی فہم سے بالاتر ہے۔ یہاں وہ مشین کو تصور دار نہیں سمجھتا۔ فرانس کے جو شعرا معنی خیز شاعری کو تفصیل کی نفی سے ہم رشتہ کرتے تھے غیر معمولی ذہانت اور علم رکھنے والے لوگ تھے۔ اور ان کی ذہانت ہی علم کے بے روح منطقی استدلال کے خلاف جذباتی احتجاج پر انھیں آمادہ کرتی تھی۔ چنانچہ شاعر ہوا قاری، دونوں کے لیے اس تصور کی بنیاد پر تفصیل کی نفی کو ایک مسلک سمجھ بیٹھا ہلاکت خیز ہوگا۔ لاجعہ (Absurdity) اور قدیمی انتشار و جمود کی بنیاد پر کسی مترتب فلسفیانہ تصور کی تشکیل (مثلاً زین بدھ مت اور دادا ازم) غور و فکر، علم و ادراک اور سوچہ و بوجہ کی عقلی قوتوں کے بغیر کبھی نہیں ہوئی۔

جو قاری پرانی شاعری کے اعلیٰ نمونوں کی تنصیم کا دعویٰ کرتا ہے اور موجودہ مہدی شاعری (بالخصوص نظم) کو ناقابل فہم یا بے معنی قرار دیتا ہے، اکثر بعض بنیادی حقائق کو فراموش کر دیتا ہے۔ ان حقائق کا تعلق شاعری کے اسالیب سے ہے۔ نئی نظم کی ہیئتیں بدل گئی ہیں۔ غزل کی روایت مستحکم ہے، اس لیے نئی غزل تبدیلیوں کے باوجود اپنی روایت کے محرور جبر سے رہ نہیں ہو سکتی۔ نظم اس مجبوری سے دوچار نہیں ہے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے اردو میں نظم کے جو اسالیب رائج تھے ان میں ایک تو غیر متعین اور منتشر اسلوب تھا جس میں ہند یا مصرعے شعری

تجربے کی توسیع کے بجائے ایک ہی مرکز پر موضوع کے حوالے سے ایک دوسرے سے جڑے ہوتے تھے۔ دوسرا طریقہ مسلسل بیان کا تھا۔ تیسرے کی بنیاد منطقی تدریج پر تھی یعنی ہر بند یا مصرعہ اپنے ماقبل کی منطقی توسیع کرتا ہوا موضوع کو منزل بہ منزل داخل کرنا جاتا تھا۔ پرانی شعری لغت کو رد کر کے نئی لسانی تشکیل نے نئی نظم میں زبان کی نئی ہتھیں بھی پیش کی ہیں۔ اگر پرانے اسالیب سے ڈینی اور جذباتی ہم آہنگی کے باعث، قاری صرف انہی کو سمجھنے کی عادت رکھتا ہے تو انہماکی کی نئی شکلیں اور تخلیقی انفرادیت کے نئے تجربے اس کے لیے لازماً دشوار ہوں گے۔ ”قدیم غجز“ یا مہجی اور لسانی اعتبار سے اس جیسی دوسری نظمیں پر یہ اعتراض بھی عاید ہو سکتا ہے کہ انہیں سمجھنے کے لیے اگر ایک ایک نقطہ میں مانتی دشواری کے ساتھ معنی تلاش کیے جائیں تو کیا یہ نظم قاری کو جمالیاتی تجربہ یا فنی تاثر بخشنے میں کامیاب ہو سکے گی؟ یہ مسئلہ یا ایسے تجربوں کی قدر و قیمت کا تعین اس مقالے کے دائرے سے الگ ہے۔ یہاں صرف تجویزیاتی عمل اور محض طریق کار کے ان پہلوؤں سے بحث کی گئی ہے جن کی تصدیق نے فلسفیانہ تصورات کرتے ہیں اور جن سے بظاہر مہمل نظر آنے والے تجربے بھی معانی کی ترسیل کر سکتے ہیں۔ یوں جمالیاتی تجربہ بھی ایک اضافی اصطلاح ہے چنانچہ کلمہ سے آئن سٹائن تک علوم ریاضی کے ماہرین ریاضی کے مسائل کو حل کرنا بھی ایک جمالیاتی تجربہ قرار دیتے تھے۔ ممکن ہے کہ جب ایسے شعری تجربے تجویز کیے کیے عادتیت کا جزو بن جائیں تو تنہا کا دقت طلب اور دشوار گزار عمل بھی سہل ہو جائے اور ایسے تجربوں سے مانوس ہونے کے بعد قاری کے لیے ڈینی سفر کی دشواری اور طوالت مختصر ہوتے ہوئے معدوم ہو جائے۔ بدعت کا مضموم مذہب میں جو بھی ہو، ادب میں تجربوں کا عمل بدعتوں کے بغیر نہیں ہوتا۔ فلسفہ و شعر کے نئے اصول اور ادب اسی طرح صحفین ہوتے ہیں اور اسی عمل پر اس حرف تنہا کی ازلی وابدی رحمت کا انحصار ہے۔

مقالے کے خاتمے پر یہ عرض کرنا غالباً نامناسب نہ ہوگا کہ ہر معنی خیز شاعری زندگی کا ایک ذوقیہ سامنے لاتی ہے۔ یہ ذوقیہ فلسفے کی طرح مربوط اور منقطع نہیں ہوتا کیونکہ شاعر خیال کو جذبہ بناتا ہے اور خیال کی صرف اس سطح اور ہیئت پر اپنی توجہ مرکوز نہیں کرتا جو فلسفے کے پیش نظر ہوتی ہے۔ فلسفی اور شاعر کا بنیادی فرق بقول ایلیٹ لگر کے وصف میں نہیں بلکہ جذبے کے وصف میں ظاہر ہوتا ہے۔ (31) فلسفی اپنی فکر کو لسانی منطق کے نقطے تک لے جاتا ہے، شاعر اسے خسی اور جذباتی تجربوں میں آمیز کر کے ہم اور پر اسرار بنا دیتا ہے۔ ایک کے یہاں جذبہ یا احساس منطق میں دھل جاتا ہے۔ دوسرا منطق کو جذباتی کیفیت میں منتقل کر دیتا ہے۔ شاعری نہ فلسفے کا نعم البدل ہے نہ بالبعد لطیفیات کا۔ اس کا عمل عقلی سے زیادہ جذباتی اور خسی ہوتا ہے، اس لیے اس کے محاسن و عناصر کا بیان ان اصطلاحوں میں ممکن ہی نہیں جنہیں فلسفی کام میں لاتا ہے۔ اس مقالے میں بیسویں صدی کی اردو شاعری کے منظر نامے پر جدیدیت کے جن نقوش کی طرف اشارے کیے گئے، وہ تجربہ دار اظہار یا فکر اور جمالیات دونوں سطحوں پر

تاریخ و تہذیب کے عمل سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ اس لیے ان تمام فلسفیانہ تصورات سے ان کی تصدیق کے پہلو سامنے آتے ہیں۔ جنہوں نے نئے انسان اور اس کے کثیرالابعاد مسائل کو مطالعے و تجزیے کا موضوع بنایا ہے۔ پس، جدیدیت نہ صرف مغرب کا عطیہ ہے نہ مشرق کا مفروضہ۔ یہ نئے انسان اور اس کی ذات و کائنات کا عالمگیر منظر ہے جس کی فلسفیانہ اساس ان تمام علما اور مفکرین کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے جو فکر کو زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں اور لہروں سے الگ نہیں کرتے اور نئے انسان کے ”حال“ میں اس کے ”حال“ کے علاوہ ایک لازماں اور لامکاں صداقت کی جستجو بھی کرتے ہیں۔ اسی لیے جدیدیت کا حسین حال بھی کرتا ہے اور حال میں محلی ماضی و مستقبل بھی۔ اسے انسان کے پورے تہذیبی اور فنی سفر، اس کی موجودہ منزلوں اور اس کے آئندہ امکانات..... ان سب کے تناظر میں دیکھنا ہوگا۔ یہ مقالہ اس سمت میں بس ایک حقیر طالب علمانہ تلاش و تحقیق کا نتیجہ ہے۔



حواشی و حوالے

- 1- دالیں فاؤنڈی: جدید فرانسیسی شاعری (ترجمہ: منہاج برتا) سوغات، جدید نظم نمبر، ص 39۔
- 2- بحوالہ فلسفے کا نیا آہنگ ص 121۔
- 3- یہ پوری بحث ڈاکٹر ہاشم امیر علی کے مضمون: قرآن مجید کے حروف مقطعات رسالہ جامعہ، نئی دہلی، شمارہ نمبر 1، جلد 46، نومبر 1961ء سے ماخوذ ہے۔ ص 143۔
- 4- محمد حسین آزاد: محمد ان قارس ما شاعت 1907، مطبع مفید عام لاہور، ص 12۔
- 5- ایضاً ص 12۔
- 6- ایضاً ص 47۔
7. Robert Frost : Sentence Sounds, in Modern Poets on Modern Poetry, P.52.
- 8- ایملسن نے اس ضمن میں ابہام کی سات قسموں سے بحث کی ہے اور مختلف مثالوں کے تجزیے سے ان اقسام کی وضاحت کی ہے۔ مختصر ان سات قسموں کو یوں بیان کیا جاسکتا ہے:
 ابہام کی پہلی قسم اس صورت میں پیدا ہوتی ہے جب تقابلی اسمائے صفات، مبہم استعاروں، اور آہنگ میں چپے ہوئے معنی سے یک وقت مختلف النوع تاثرات رونما ہوتے ہیں۔ (2) جب دو یا دو سے زیادہ معانی مترادفات کے طور پر اظہار کی ایک ہی وقت میں یکجا ہو جاتے ہیں۔ (3) جب دو لفظ معانی ساتھ ساتھ بیان میں شامل ہوں (4) جب شاعر کی پیچیدہ ذہنی صورت حال مختلف تاثرات کو ایک ہی مرکز پر جمع کر دے۔ (5) جب خود شاعر کے ذہن میں نظم یا شعر کہتے وقت معانی اچھی طرح واضح نہ ہوں اور اپنے تخلیقی تجربے کی بتدریج تکمیل کے ساتھ وہ نئے معانی کی دریافت کرتا جائے۔ (6) جب متضاد اور غیر ضروری حقائق کی وحدت میں قاری تعبیریں ایجاد کرنے پر مجبور ہو۔ (7) جب شاعر کا ذہن متضاد اور ایک دوسرے کی تردید کرنے والے تجربوں سے معمور ہو۔
- William Empson : Seven Types of Ambiguity, Penguin Books, 1961.
- 9- بحوالہ عبدالقادر سروری: مضمون ”اردو ادب بمعنی دور میں“ مشمولہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو، پہلی جلد، پہلی اشاعت، 1963ء شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی۔ علی گڑھ۔ ص 164/165
- 10- 1- گیانی شہزاد کا ایک مضمون ہے: کانٹے کی نوک پر تین گاؤں بسے۔ دو اجڑے ہوئے تھے اور تیسرے

گاؤں میں کوئی نہیں تھا۔ اس میں تین گھہرا آئے۔ ان میں سے دو لوگ تھے اور ایک گمراہ نہیں بنا سکتا تھا۔ جو گمراہ نہیں بنا سکتا تھا اس نے تین مکے بنائے۔ ان میں دو مکے کچے تھے تیسرا پکا نہیں تھا۔ جو مکا پکا نہیں تھا اس میں پکانے کے لیے تین چاول ڈالے گئے۔ دو کچے رہے اور ایک پکا نہیں۔ اسے میں تین مہمان آئے۔ دو روٹھ گئے اور ایک کھانا کھاتا نہیں تھا۔ جو کھانا نہیں تھا اُسے تین روپے دیے گئے۔ دو روپے کھوئے تھے ایک چلتا نہیں تھا۔ اس وقت وہاں پر تین پرکھنے والے آئے۔ ان میں دو اندھے تھے ایک کو دکھائی نہیں دیتا تھا۔ جس کو دکھائی نہیں دیتا تھا اس کو تین گھونے مارے۔ دو گھونے چوک گئے اور ایک لگا نہیں..... (بحوالہ ایضاً ص 167)

2- سوزوکی کی An Introduction to Zen Buddhism (ص 58/59) کا یہ حوالہ دیکھیے: ”میں خالی ہاتھ جاتا ہوں اور مکان کو اپنے ہاتھوں میں سنبالے رہتا ہوں۔ میں پیدل چلتا ہوں اور ایک تیل کی پیٹھ پر سوار ہوں۔ جب میں پہلے سے گزرتا ہوں تو پانی نہیں بہتا لیکن پہل ضرور بہتا ہے۔“

11- ڈین ٹامس نے Notes On The Art of Poetry میں اس جدلیاتی طریق کار اور پیکروں کے تضاد و تصادم سے نظم کی تعمیر کے عمل کی وضاحت کی ہے۔ اس کے الفاظ میں نظم سکون کا ایک عارضی اور گریز پالٹھ ہے۔ یعنی ذہن کی پیچیدگی اور غیر متعین کیفیتوں کے درمیان ایک لمبے کی ترتیب و تنظیم کا مظہر۔ ملاحظہ ہو

Modern Poets On Modern Poetry ص 194

12- بحوالہ ایڈمنڈ ولسن: علامت نگاری (ترجمہ ضمیر اللہ عین احمد) سوعات، جدید نظم نمبر 6 ص 26۔

13- الفاظ کے درمیان وقفوں میں معنی کی جستجو محض شاعرانہ انداز بیان یا تنقید کا تاثراتی رویہ نہیں۔ حالیہ برسوں میں Pausology نے علم کے ایک باقاعدہ شعبے کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور لسانیات کے علما کے لیے ”وقف“ تحقیق و تجزیے کا ایک مستقل موضوع بن گیا ہے۔ جدید ترین تحقیقات کے مطابق چونکہ ”وقف“ لفظ پر مقدم ہے اور لفظ کا خاتمہ بھی ”وقف“ پر ہوتا ہے، اس لیے کلام (Speech) کے مطالعے کے لیے اب عدم کلام (Non Speech) کا مطالعہ فریڈ گولڈمین ایسلر (Frieda Goldman Eisler) کا خیال ہے کہ ”وقف“ بھی اسی طرح کلام کا جزو ہے جس طرح صوتی الفاظ۔ اور گفتگو میں متواتر وقفے اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ الفاظ میں ایک نئی تخلیقی فضا سمیٹی جا رہی ہے۔ اگر وقفے نہ ہوں تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ الفاظ عادت کے ایک عام جبر کے تحت خود بخود منہ سے اچلتے جا رہے ہیں۔“ (بحوالہ: ٹامس آف انڈیا، نئی دہلی، 7 فروری 1973ء) سکوت کی آواز کے سلسلے میں آکٹیویو پاز کے یہ الفاظ بھی لائق توجہ ہیں کہ ”جب الفاظ معنی سے عاری دکھائی دیں، اس وقت خاموشی میں معنی کی تلاش کیوں نہ کی جائے“ پاز کا خیال ہے کہ سکوت زبان (کلام) کی نفی نہیں بلکہ اس کا اثبات اور تسلسل ہے۔

وکنکسائن، ہائیڈرکس اور لیوی اسٹراس نے مختلف طریقوں سے اس مسئلے کو حل کرنے اور سمجھانے کی سعی کی ہے اور تینوں اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ ”ہر کلام کا خاتمہ (انتہا) سکوت میں ہے۔“ اس طرح فکر کے سبب پاز نے بدھ مت کے فلسفے کو اپنی فکری پناہ گاہ بنایا ہے کہ بدھ مت ہر شے کی طرح الفاظ کے اطلاق اور خاتمے کی الجھن کا جواب بھی فراہم کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پاز کے اس نظریے کے مقابلے میں یہ بات بھی اسی اعتماد کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ جس طرح ہر آواز کا انجام سکوت ہے اسی طرح ہر سکوت کے حدود کا تعین آواز سے ہوتا ہے۔ بہر نوع، پاز نے سکوت میں معنی کی تلاش کے مسئلے کو نئی صیغہ اور اس کے تہذیبی و فکری تناظر سے وابستہ مسائل کا ایک پہلو قرار دیا ہے۔

(Alternating Current, by Paz) بحوالہ فاکس آف انڈیا، نئی دہلی، 2 مارچ 1973ء)

14. Birds fly through me/ and the tree I was Looking at/is growing

in me—Rilke

فضائے جاں سے پرندے گزرتے جاتے تھے • نکلا جس پڑ کی وہ شجر بھی مجھ میں تھا۔ شمیم خنئی

15. Light is heard as music, music seen as Light

کس کو روشنی درنگ بھی سنائی دیے • کس نے حرف و حکایت کو بے صدا دیکھا شمیم خنئی

16. Ref. Seven Types of Ambiguity, P.238.

17۔ فلسفے کا نیا آہنگ ص 139

18. The vision of Christ that those doest see Is my vision's greatest

enemy. Thine has a great hook nose like thine,

My has a snub nose like to mine.

19۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:-

چوم ہی لے گا بڑا آیا کہیں کا کوا

اڑتے اڑتے بھلا دیکھوں تو کہاں آپہنچا

کلہوا کا لاکھونا کا جل

میں اگر مرد نہ ہوتا تو یہ کہتا تھا سے

دوش پر بکھرے ہوئے ہیں گیسو

بندی ڈھار ستارہ ہے مگر ساکن ہے

اور خاتمہ طوفان لوح کی روایت پر ہوتا ہے۔

20. The Act of Creation P.151/53.

21. Ibid, P.171.

22۔ شاد امرتسری کی اس نظم کا تجزیہ عارف عبدالحسین، غلام جیلانی امین، نسیم شہل پوری اور جمیل ملک نے کیا تھا۔
ملاحظہ ہو ”ادبی دنیا“ کا مور، شمارہ 4، ص 216 تا 223

23. The Act of Creation, P.649/73.

24۔ بحوالہ محمد حسین آزاد: آب حیات، ناشر مکتبہ اشاعت اردو دہلی، ص 92/93۔

25۔ مکتوب 9 مائست 1923ء، ماقبال نامہ، حصہ اول، ص 56

26. The Act of Creation, P.370.

27۔ نظم یوں ہے:

یہودیوں کا یس مسکروش

یسا قیغم علم

ہمغی ہمہ ہمز ہما ہار

ہماں ہم خواب ہما آئے

دریدہ درخ و حید و اقد

نیاج نوشہ نام غلہ

مال مانع متاب غنی

لبان لبنان لیس لاہوت

لبیق لبیک لت لجاہت

لبوس لہما دھواں تو دیکھو

(تحریک دہلی، جنوری 1968ء)

28۔ سجدہ ان فارسی ص 21

29۔ متن کے دو جملے مثال کے طور پر یوں ہیں۔ ”اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا ہوٹل اس کی لیزڈ
اشینو گرافر کا سر سہلا تا تھا۔ اس کی جی دوسرے کمرے میں تھی۔
ڈرائیو راس کے بدن سے موٹل آئل پونچھ رہا تھا۔

30. Ezra Pound : ABC of Reading, Faber & Faber, London,

Mamlxi Ed. P.18.

31. T.S. Eliot : Selected Prose, P.53.

پس نوشت

اب کہ آپ نے برسوں پرانی یہ کتاب پڑھ ڈالی ہے اور ایک نئی صدی کے مقدرات کا حصہ بن چکے ہیں، یہاں چند وضاحتیں ضروری ہیں۔ اس کتاب کو لکھتے وقت میرے سامنے بیسویں صدی کے اسٹیج پر رونما ہونے والے جو رنگارنگ تماشے، واقعات، اور اس صدی کے دوران سامنے آنے والا جو شعری سرمایہ تھا، اس کی حد 1974ء کو سمجھنا چاہیے۔ ایک معینہ خاکے کی روشنی میں، اپنے منصوبے کے مطابق اس وقت تک میں نے یہ کام پورا کر لیا تھا۔ اس وقت تک ہمارے یہاں جدیدیت اپنی تشکیل کے ابتدائی مرحلوں سے گزر رہی تھی۔ بہت سے نئے لکھنے والے جن میں کچھ پرانے لوگ بھی تھے، ایک مرکز پر جمع ہو گئے تھے۔ یہ لوگ روایتی شاعری اور ترقی پسند شاعری سے آگے، ایک نئی شعری زبان، افکار و احساسات کی ایک نئی دنیا کے متلاشی تھے جہاں ان کے غیر رسمی تجربوں کو قبولیت مل سکے۔ کچھ لوگ صرف زمانے کا رخ دیکھ کر خود کو بدل دینا چاہتے تھے۔ چنانچہ نئی حیثیت سے محروم کچھ شاعر اور ادیب بھی اس طبقے میں شامل ہو گئے اور ایک طرح کی تقلید جدیدیت کے مبلغ بن گئے۔ سب کچھ اچھا نہیں تھا۔ سب کچھ بہت برا بھی نہیں تھا۔ اسی لیے، ان میں جو اچھے لکھنے والے تھے، ان کے نام آج بھی روشن ہیں۔ جو معمولی تھے، جلد ہی مطلع سے غائب ہو گئے۔

اب جو پلٹ کر میں گزر رہے ہوئے زمانے پر نظر ڈالتا ہوں تو کامرانی کے ساتھ ساتھ محرومی کے احساس سے بھی گزرتا ہوں۔ اچھی بری، طمانیت بخش اور تکلیف دہ سچائیوں سے آنکھیں بار بار ٹکراتی ہیں۔ مثال کے طور پر (بیسویں صدی کے دوران) پہلی عالمی جنگ کے بعد کا نقشہ سامنے آتا ہے، اور مغربی سیاست کا شطرنجی کھیل جس نے پورے یورپ کو اٹھل پھٹھل کر رکھ دیا تھا۔ اسی تماشے کی تہہ سے تہذیب، آرٹ اور ادب کے نئے تصورات نمودار ہوئے تھے۔ انجام کار، یہ تصورات ایک نئی فنی اور ثقافتی حیثیت، ایک نئی بوطیقا کے چھوٹنے سے دائرے میں سمٹ گئے۔ اس نئی بوطیقا کے پیمانے مختلف گروہوں اور جماعتوں کے زیر اثر بتدریج بدلے رہے، اور دیر سے دیر سے کچھ سے کچھ ہوتے گئے۔ ظاہر ہے کہ پہلی عالمی جنگ کے بعد کی سیاسی، سماجی، معاشرتی صورت حال اور ادبی و تہذیبی اقدار کے مجموعی نظام کو سامنے رکھے بغیر جدیدیت کا کوئی منظر نامہ مکمل نہیں ہوتا۔ ایک عجیب و غریب لاجعیت، براہی، انتشار اور اسی کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی الجھنوں سے بھری ہوئی غفلت پسندی کا رویہ بہت سے لکھنے والوں کے یہاں فروغ پزیر ہو رہا تھا۔ ان حالات میں اعصابی اور فکری رجحان کی ایک دردناک کیفیت بھی نئی حیثیت کے بعض ترجمانوں کے شعور پر طاری نظر آتی تھی۔ ایک گہری، بامعنی وحشت اور ”بقول فیض“ کڑے درد“ کی تصویریں بھی یورپین ادیبوں کی تخلیقات میں رونما ہو رہی تھیں۔ یہ درد کبھی گیت میں دھل جاتا تھا، کبھی نہیں

ڈھلتا تھا اور شاعری صرف ایک روکھا سوکھا بیان بن کر رہ جاتی تھی، ایک طرح کی انیسرے رپورٹ جو سچائی کو بے نقاب تو کر دیتی ہے، مگر اسے آرٹ اور ادب کا مظہر نہیں بننے دیتی۔ ایشیا اور افریقہ کے ممالک اور ان کی معاشرتی زندگی میں اس وقت شدید برصغیر کی آمار نمایاں تھے۔ مگر جہاں اوّل یعنی مغربی دنیا پر نازش بے جا اور نسنے کی ایک کیفیت بھی طاری تھی، اپنی مادی برتری کے واسطے سے، جس کی تنہیم و تعبیر اقبال کے لفظوں میں یوں بھی کی جا سکتی تھی کہ:

نہ بادہ ہے، نہ صراچی، نہ دور پیانہ

نظ نگاہ سے رنگیں ہے بزم جانا نہ

یہ سب تو تھا، پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ مادی برتری کا بھی ایک اپنا جادو ہوتا ہے، اسی طرح جیسے اجتماعی محرومی اور فکری ناداری کا ایک خاص اور علاحدہ جبر ہوتا ہے۔ انہی اسباب کی بنا پر مغرب میں تو یہ ہوا کہ تمدنی زندگی کی تمام تر نحو توں کے باوجود، وہاں ادیبوں اور فن کاروں کا ایک ایسا حلقہ بھی مرتب ہوا جو اپنی تہذیب کو، معاشرت کو سیاست کو، گہرے شک کی نظر سے دیکھتا تھا اور اپنے اخلاقی زوال کے باعث بڑی تشویش میں مبتلا اور پریشان تھا۔ یہ ایک وحیدہ تخلیقی موزیک تھا اور اس کے نئی رنگ تھے۔ لیکن ہمارے یہاں کچھ تو اوپر سے ادز می ہوئی ترقی پسندی کی ضد میں، کچھ مغربی تصورات اور عمرانی و اجتماعی زندگی سے متعلق ادھ پکری واقفیت نے، اور کچھ مختلف کہے جانے کی لالچ نے، ادیبوں اور فن کاروں کے ایک بڑے حصے کو مغربی ادیبوں کے صرف ایک رنگ کی انہی سیدھی تقلید کے راستے پر لگا دیا۔ علامت اور تجرید نے زور پکڑا۔ فنی بحثوں کے لیے کچھ موضوعات ہاتھ آ گئے۔ لیکن یہ کہ ادب اور تہذیب کے معاملات اپنی ایک مخصوص منطق رکھتے ہیں، اس سچائی سے آنکھیں پھیر لی گئیں۔ تخلیقی حیات اور طرز اظہار کے اسباب گزرتے ہوئے ماہ و سال کے ساتھ، کیلنڈر کی طرح نہ تو بدلتے ہیں، نہ بدلے جاسکتے ہیں۔ ادب اور تہذیب کے معاملات پر ادھوری گرفت اور (شہرت کی طلب یا دنیا داری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی) فکری جلد بازی کے نتائج، اسی لیے، اکثر عبرت ناک ہوتے ہیں۔ مانا کہ زندگی کی رفتار بہت تیز ہے اور نہ تو زمانہ کبھی ٹھہرتا ہے نہ گھڑی کی سوئیاں پیچھے کی طرف گھومتی ہیں، تاہم تہذیبی روایت کی طرح ادب اور فن سے وابستہ روایتیں بھی، بہر حال، اپنی ایک الگ چال رکھتی ہیں۔ رک رک کر آگے بڑھنا، کبھی ٹھہر جانا، ٹھہک کر رہ جانا اور مڑ مڑ کر اپنے ماضی کو دیکھنا، نئی رتوں میں ”پرانے جوں کی مہک“ کا احساس کرنا، حال اور مستقبل کی حقیقتوں سے انکار کیے بغیر اپنے ماضی میں تاک جھانک کا سلسلہ جاری رکھنا..... یہ سب کچھ اس کے فطری چلن کا حصہ ہے۔ شاعر، ادیب، آرٹسٹ، روحانی تجربوں سے گزرنے والے صوفی سنتوں کی طرح، بے شک تخلیقی چلائیں لگانے پر بھی قادر ہوتے ہیں۔ زمانے کی عام روش کے پابند نہیں ہوتے اور ان کے آئینہ افکار

میں ہمیں آنے والے دور کی تصویریں بھی کبھی کبھار دکھائی دے جاتی ہیں۔ لیکن وقت کے تسلسل کا راز سمجھے بغیر، آنکھیں بند کر کے اپنے آپ کو حال اور مستقبل کے حوالے کر دینا، باطن کی طلب اور روح کی بساط پر بے چینی کے کسی با معنی احساس سے دو چار ہوئے بغیر مقدم کو جدید یا جدید کو مابعد جدید بنانے پر مصر ہونا، صبح و شام کے لباس کی طرح اپنے خیال کی جہتیں اور اپنی ترجیحات، اپنے موقف اور معیار بدل لیتے رہنا، ادب اور آرٹ کا نہیں بلکہ زمانہ سازی کا اندھا کھیل ہے۔ اس طرح کے چالاک، نٹ نٹا چابی دار کھلونوں جیسا تماشا دکھانے والے مداری، ادیبوں شاعروں میں بھی کھل مل گئے تھے جن کا شعور دیکھتے دیکھتے بدل جاتا تھا۔ آج جمہوریت اور سیکولرزم کی دھن چمیرا رکھی ہے، کل فاشٹ اور فرقہ پرست بن بیٹھے۔ بیسویں صدی کی چھٹیں اور ساتویں دہائیوں کے دوران ہمارے یہاں جدیدیت سے وابستہ کچھ لوگوں نے، وہ جو ایک تقلیدی، رسمی اور رواجی ادبی منشور کا چولا پہن لیا اور ان کے یہاں نئی حسیّت اپنی باغیانہ اور انقلابی روش کو چھوڑ کر ایک طرح کا بے ضرر، مجہول اور Toothless میلان بن گئی تو اسی لیے کہ ہمارے لکھنے والوں کی اکثریت، کبھی مجبوراً اور کبھی مزاجاً مغربی جدیدیت اور آواں گارڈ کی تمام جہتوں کو گرفت میں لینے سے قاصر تھی، یا یہ کہ جدید ادیبوں کی صف میں ایسے بہرہ و پیے بھی شامل ہو گئے تھے جو ادب کو یا تو زمانہ سازی کے عام عمل کا حصہ سمجھتے تھے یا پھر کچھ معلوم، کچھ نامعلوم سیاسی اسباب، مقاصد، ضرورتوں اور مصلحتوں کے تابع تھے۔ سیاست دانوں کی ذہنی غلابازیاں اور ہر آن بدلتی ہوئی وابستگیوں تو خیر سمجھ میں آتی ہیں، مگر جذبے، احساس اور تخلیقی ترجیحات میں بدلاؤ جب بھی آتا ہے، اپنا جواز ساتھ لاتا ہے۔ ہم موجودہ ماحول میں اس پورے سلسلے کا پھر سے احاطہ کرتے ہیں تو جہانِ اوّل اور جہانِ سوئم کے ادبی تصورات کی سمت و رفتار، یونیورسٹیوں کے زیر سایہ پنپنے والی ادبی سرگرمیوں کے مشاہدے اور معروضی جائزے سے کئی توجہ طلب سچائیوں کی نشاندہی ہوتی ہے۔ مغربی زبانوں میں بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائیوں کے دوران بہت اعلیٰ درجے کا تخلیقی ادب لکھا گیا۔ ادب کے ساتھ ساتھ معصوری اور موسیقی میں بہت معنی خیز تجربے کیے گئے اور نئی انسانی صورت حال کے سیاق میں ایک نئے ادبی اور تخلیقی تناظر کی تشکیل ہوئی۔ مغرب یا انگریزی کے ذریعے ہم تک پہنچنے والا سارا ادب صرف نو آبادیاتی عمل اور انگریزوں کے سیاسی اقتدار کی علامت نہیں ہے۔ اس ادب نے ہمیں دنیا کو دیکھنے، سمجھنے اور سوچنے کے کچھ نئے راستے بھی دکھائے۔ ہمیں اپنی ہستی کے اور اپنے عہد کے اور بدلتی ہوئی انسانی صورت حال کے ایک نئے شعور سے روشناس بھی کرایا۔ اس پورے سلسلے کی کئی سطیں ہیں، اور ایک ساتھ کئی جہتیں ہیں۔ ان کے مجموعی مزاج اور مفہوم کا تعین کرنے سے پہلے آواں گارڈ میلانات کی بنیادی حقیقتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ بد قسمتی سے ہمارے یہاں نئی حسیّت کے رسمی عناصر اور نئی شاعری کے فیشن پرستانہ رویوں کی قبولیت نے، ایک طرح کی بے لگام جذباتیت کو، اور فحش رورواہیت سے اپنے اختلاف پر جاوے جا اصرار کے نتیجے میں، رفتہ رفتہ، ایک مہلک ذہنی یک

رہے پن کو راہ دے دی۔ تخلیقی ادب کے ایسے نادر نمونے بھی سامنے آئے جن میں لکھنے والوں کے شعور اور اظہار کا حلیہ بدلائیں گیا تھا، بلکہ بگاڑ دیا گیا تھا۔ اچھے بھلے شاعر اور افسانہ نگار تجربہ پسندی کی رو میں خود کو سنبھال نہ سکے۔ رہی سہی کسر علامتی اور تجربی اسلوب سے بے محابا شغف نے پوری کر دی۔ تجربہ پسندی کا بے تحاشا شوق صرف نئی صداقتوں تک نہیں لے جاتا، ہمارے اپنے وجود کی صداقت کا حجاب بھی مٹ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں، نوبت یہاں تک پہنچی کہ نئے ادب کا نقشہ ہی بدل گیا۔ کچھ نئے لکھنے والے مسخرے پن پر اتر آئے۔ نئی حسیّت کی تشریح و تعبیر کا عمل بھی کچھ انقلابی تبدیلیوں کی زد میں آ گیا۔ تاریخ سے زیادہ مختصر دہلوی کا اور جیتی جاگتی سماجی سچائیوں سے زیادہ ادب کی تنہیم اور تفسیر کے نام پر انسان کے حاضر اور موجود کی جگہ اساطیری جڑوں، عمرانی اور سماجیاتی علوم کا خلیفہ پڑھا جانے لگا۔ یہ سب اپنی تخلیق معذور یوں اور فکری نارسائیوں، اور جیتی جاگتی، ملتی ہوئی سچائیوں کو چھپانے کی ایک ترکیب تھی، نئی حسیّت کے نقلی نام لیاؤں کے لیے..... کسی بھی تہذیبی اور تخلیقی روایت کے ارتقا کا یہ بنیادی رمز بھی بھلا دیا گیا کہ ہر معاشرہ اپنے لیے ایسی تصورات کی تشکیل اور ان کے معانی کا تعین، اپنی تخلیق طینت اور ثقافتی تلاش و طلب، عادات یا معاشرتی تقاضوں کی روشنی میں کرتا ہے۔ دنیا کے تمام علاقوں کی قدامت، تجدید یا ترقی اور تعمیر کے معیار، ہر علاقے میں رہنے بسنے والوں کی قدریں اور ترجیحات یکساں نہیں ہوتیں۔ ہر ایک کی ترقی پسندی اور جدیدیت میں بہت کچھ ایک جیسا، لیکن بہت کچھ مختلف بھی ہونا چاہیے۔ چنانچہ ہندوستان کی مختلف زبانوں میں، ایک ہی زمانے کا سارا ادب ایک سا نہیں ہے۔ ایک اردو کو چھوڑ کر ہندوستان کی کسی بھی دوسری زبان میں جدیدیت، کولونل ازم، نشاۃ ثانیہ کا خلیفہ اس طرح نہیں پڑھا گیا کہ یہ تمام اصطلاحیں معنی و مطلب کے ایک دائرے کی قید میں آجائیں اور ہر لکھنے والا ایک ہی راگ الاپنے لگے..... کچھ لوگوں نے اس فکری رنگینہ (REGIMENTATION) کو قبول نہیں کیا اور عملاً اس موقف پر اصرار کیا کہ ایک ہی زبان کے سب لکھنے والے ہمیشہ ایک طرح نہیں سوچتے۔ مگر عمومی سطح پر، ہمارے یہاں جدیدیت کی جو پہچان مقرر ہوئی، اسے کچھ لوگوں نے ایک شرعی ضابطے کی طرح نافذ کرنا چاہا اور سب کو سمجھ کھا جی کر ایک کرنے کی کوشش کی۔ یہ پہچان بڑی حد تک ادھوری، سطحی اور ناقص تھی، اور اس کا سب سے بڑا عیب یہ تھا کہ اس میں سے آواں گارڈ ملرز احساس کی اخلاقی ملاپ، اجتماعی روش اور مسلمات سے انکار کا عنصر تقریباً خارج کر دیا گیا تھا۔ بہت کم لکھنے والوں نے اپنے حواس بجا رکھے، چنانچہ انتہا پسند ادیبوں اور نظریاتی ادعاہیت کے نمائندوں کی قائم کردہ جس روایت سے انحراف کے دعوے کیے جاتے تھے، اس کی جگہ ایک نئی ادعاہیت اور انتہا پسندی نے لے لی۔ جدیدیت اور نئی حسیّت کے نام پر CUT AND PASTE قسم کی تنقید کو کبھی انسانی ضمیر کی قیمت پر، کبھی سرکاری اداروں کے خرچ پر، ترقی دی جانے لگی۔ اپنے تہذیبی اور طبعی سیاق کو بہتوں نے قطعاً غیر اہم سمجھ لیا۔ جدیدیت اور نئی

حسیت کو ایک نیا ادبی اسٹبلشمنٹ (ESTABLISHMENT) بنانے کے مقصد کے لیے گئے، کم و بیش اسی انداز میں جو روایتی ترقی پسندی کے انحطاط اور اہتری کا سبب بنا تھا۔ اس روپے میں بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی کے دوران اتنی تیزی آگئی کہ انسانی صورت حال کے وسیع تر ادراک اور سیاسی و سماجی سروکار کی باتیں پس پشت جا پڑیں۔ تاریخ کی یہ ستم ظریفی بھی یاد رکھے جانے کے لائق ہے کہ ہندوستان کے بعض علاقوں اور زبانوں کے سیاق میں اس دہائی کو BURNING SEVENTIES یا ایک ”جلتے ہوئے دور“ کا نام دیا گیا ہے۔ ہمیں اپنے آپ سے بھی پوچھنا چاہیے کہ اردو کے تخلیقی کچھ اور ہنگامی، مراٹھی، ہندی، ملیالم، کنڑ کے تخلیقی کچھ میں اتنا فرق کیسے آگیا؟ جب تاریخ کا حوالہ مشترک ہے تو طرز احساس میں بھی اشتراک کی مزید گنجائش کتنی چاہیے تھی! ایسا جو نہیں ہوا تو اس کا سبب کیا تھا؟

آٹھویں دہائی کی شروعات کا دور، جب اس مقالے کی تکمیل ہوئی، ایک طرح کی مبالغہ آمیز اور جذباتی حسیت کے عمومی چلن کا دور تھا۔ اسی وجہ سے رفتہ رفتہ نئے لکھنے والے بھی دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے۔ ایک وہ جس کے لیے ادبی صداقت ہر صداقت کا بدل تھی اور جمالیاتی ادراک، ادراک کی دوسری تمام سطحوں پر حاوی تھا، دوسرا وہ جس نے روایتی ترقی پسندی کی طرح روایتی جدیدیت کو بھی بے یقینی اور شک کی نظر سے دیکھنا شروع کر دیا۔ اب، جو میں اس جذباتی ماحول سے نکلنے کے بعد، ذرا دور سے اس پورے قصبے کا جائزہ لیتا ہوں اور مجھے اپنی معروضیت کو بروئے کار لانے کی سہولت پہلے سے زیادہ مینر ہے، تو جدیدیت کے سارے ہنگامے کا تاثر بھی بیسویں صدی کی آخری دو تین دہائیوں کے مقابلے میں وسیع تر دکھائی دیتا ہے۔ اس تغیر پذیر صورت حال کا مثبت پہلو یہ ہے کہ انتہا پسند گروہ کا لہجہ بھی اب مدغم، متوازن اور مفاہمت آمیز محسوس ہوتا ہے۔ بے روح تجربہ پسندی سے نا ا سودگی کا میلان قوی تر ہوا ہے۔ شعر و ادب کی لسانی صداقت کے تصور میں پھیلاؤ پہلے سے کہیں زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ اب ادب سے زندگی کے حوالے کو منہا کرنے کے بجائے اسے ایک طرح کی مرکزی حیثیت دی جانے لگی ہے اور اس یقین پر بھروسہ کیا جا رہا ہے کہ ادب کا مطالعہ، بہر حال، مردہ SLIDES کا مطالعہ نہیں ہے۔ ہر تخلیقی تجربے کا محور انسان ہے، اور اسی سے وابستہ اندھیرے اجالے مجموعی انسانی صورت حال کا خاکہ مرتب کرتے ہیں۔ کچھ نہ کہنے کا سلسلہ جلد ہی ٹوٹ جاتا ہے۔ ادب میں بشریت کے اخراج کا مطلب کیا نکلتا ہے اور کیا نکالا گیا، اس طرح کے سوالوں پر کچھلی دونوں کتابوں میں بحث کی جا چکی ہے۔ ہر لکھنے والے کے ادبی اور تخلیقی شعور کا ایک اپنا دائرہ اور بصیرت کا ایک اپنا محاذ پیشہ ہوتا ہے جس میں منعکس ہونے والے مظاہر کے روپ رنگ ہمیشہ یکساں یا مساوی نہیں ہوتے۔ کسی محسوس تجربے کی تجریدی تصویر بنانے کے لیے اس کی طبیعی، مانوس اور محدود ہمیشہ پر گرفت ناگزیر ہے۔ ادب اور آرٹ کے تاثر کی تفکیک کسی بیرونی ہدایت نامے، حتیٰ کہ تجربے میں آنے

والے معروض کی عام شرطوں سے بھی مستثنیٰ ہوتی ہے۔ لسانی کھلت و ریخت اور شاعری یا مصوری میں CONCRETE اور ABSTRACT کے تضاد و تصادم کا اپنا الگ قرینہ ہوتا ہے، ایک بن لکھا ضابطہ ہوتا ہے، تخلیقی حیثیت سے ایک خاموش مفاہمت کا عنصر بھی سرگرم رہتا ہے، چنانچہ شعر و ادب کی تمام صنفوں میں متنو اور میراجی کے وقت سے لے کر آج تک، نئے، معنی خیز اور مستحکم تجربوں کی روایت جاری ہے۔ اس روایت پر کوئی حکم لگانے یا اس کی شناخت مقرر کرنے سے پہلے ہمیں اس کی تمام جہتوں کو نظر میں رکھنا ہوگا۔ باقر مہدی نے اپنی حالیہ تنقیدی کتاب میں ایک سہ رخ نظر پائی نگلش کا تذکرہ کیا ہے۔ انھوں نے فاشٹ اور فرقہ پرست سیاسی جماعتوں کی گرفت کے باعث ہمارے ادبی کچھری موجودہ صورت حال کا احاطہ بھی کیا ہے۔ اس کتاب میں آج کی دنیا میں ادیب کے موقف اور ادب کے مجموعی رول سے وابستہ سوال بھی اٹھائے گئے ہیں۔ ترقی پسندی اور جدیدیت کے مرکزی دھاروں پر اصرار نے کسی تیسرے رخ کی پہچان پر، آج سے پہلے، پردے تو نہیں ڈالے تھے، لیکن یہ پہچان یا تو نہایت دھندلی تھی، یا پھر کچھ دور جا پڑی تھی۔ اب اس کی بحالی اور بازیافت کا وقت آ گیا ہے۔ میں خود، اس خراب آٹھاری کے دور میں پچھلی دونوں کتابوں کے واسطے سے متعین ہونے والے تصورات پر اب مڑ کر نظر ڈالتا ہوں تو خود اپنے موقف کی طرف سے بھی مجھے قدرے بے اطمینانی کا احساس ہوتا ہے۔ اس بے اطمینانی کا تقاضہ یہ تھا کہ ایک باز دید یا SECOND LOOK کی راہ اپنائی جائے، لیکن اس کے لیے نئے سرے سے مشقت کرنی ہوتی اور خاصا وقت بھی درکار ہوتا جو مجھے میسر نہیں!

لہذا ہوتا تو یہ چاہیے تھا کہ ان کتابوں کو، اپنی اور پختل صورت میں پھر سے سامنے لانے کی جگہ، انھیں مناسب ترمیم و اضافے کے بعد شائع کیا جاتا، لیکن میں طبیعتاً ایک تو اکتایا ہوا، نئے کاموں میں الجھا ہوا اور ست زد ہوں دوسرے کچھ دوستوں عزیزوں نے شاید میری معذوری کو دیکھتے ہوئے مجھے یہ راستہ بھگادیا کہ جہاں تہاں تحریر اور کتابت کی کچھ غلطیاں درست کرنے کے بعد یہ سارا مواد کمپیوٹر کمپوزنگ کے لیے دیا جاسکتا ہے۔ ان بھی خواہوں اور مہربان دوستوں میں مجھے محسوس الرحمن فاروقی، پروفیسر قاضی افضل حسین اور آصف فرخی کا شکر یہ خاص طور سے ادا کرتا ہے۔ ان کتابوں کے پرانے ایڈیشن دستیاب نہیں اور کچھ لوگ ایسے ہیں جو اب بھی انھیں پڑھتا اور پاس رکھنا چاہتے ہیں، اس لیے ان کتابوں کی نئی اشاعت پر میں ایک بار پھر سے نیشنل کونسل کا شکر یہ ادا کرتا ہوں۔ ان احباب کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے ان کتابوں کی پہلی اشاعت کے بعد ان کے لیے اپنی شدید پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار کر کے انھیں میری توقع سے زیادہ شہرت دی تھی!

ہمیم خلی

دہلی،

17 نومبر 2004ء

کتابیات

1. Bigsby, C.W.E. : Dada And Surrealism, 1972
2. Bree, Germaine : (Ed.) Camus, 1962.
3. Brooks, Cleanth : Modern Poetry And the Tradition, 1965
4. Cassirer, Ernst : An Essay On Man, 1969.
5. Eliot, T.S. : Selected Prose, 1963.
6. Empson, William : Seven Types of Ambiguity, 1961
7. Hamburger, Michael : The Truth of Poetry, 1969
8. Koestler, Arthur : The Act of Creation, 1967.
9. Langer, Susanne K. : Feeling And Form, 1959.
10. Macleish, Archibald : Poetry And Experience, 1965
11. New American Library : Bhagvad Gita, 1956.
12. Phillips, William (Ed.) Art and Psychoanalysis, 1967.
13. Poggioli, Renato : The Theory of Avant-Garde, 1968.
14. Pound, Ezra : ABC of Reading, Mamlxi Ed.
15. Reader, Melvin : (Ed.) A Modern Book of Esthetics, 1965.
16. Read, Herbert : Art And Society, 1937.
17. Schlenoff, Norman : Art in the Modern World, 1965.
18. Scully, James. : (Ed.) Modern Poets on Modern Poetry, 1966.
19. Sted., C.K. : The New Poetics, 1967.
20. Wager, W. Warren : (Ed.) Science, Faith And Man, 1968.
21. Wind, Edgar : Art And Anarchy, 1963.

1- آزاد - محمد حسین

خندان فارس (1907ء)

2- انصار جالب : (1) ماخذ (مکتبہ جدید - لاہور)

(2) نئی شاعری (1966ء) مرتبہ

- 3- بزم اقبال - مرتبہ فلسفۂ اقبال (1957ء)
- 4- تاج، تصدق حسین - مرتبہ
مضامین اقبال (احمد حسین جعفر علی - حیدر آباد)
- 5- راشد، ن-م : (1) ماورا (1969ء)
(2) ایران میں افضی (1969ء)
(3) لا=انسان (1969ء)
- 6- حجاز کبیر : روشنائی (1959ء)
- 7- سردار جعفری : ترقی پسند ادب (1957ء)
- 8- سلیم احمد : نئی نظم اور پورا آدمی (1962ء)
- 9- سوسین لیٹکر : فلسفہ کا نیا آہنگ، مترجمہ : بشیر احمد ڈار (1962ء)
- 10- شریف ایم-ایم-: جمالیات کے تین نظریے (1963ء)
- 11- شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی - مرتبہ
علی گڑھ تاریخ ادب اردو - پہلی جلد (1963ء)
- 12- ظفر اقبال : گھاٹاب (سویرا آرٹ پریس - لاہور)
- 13- عبدالحکیم، خلیفہ : فکر اقبال (الائیڈ پریس - لاہور)
- 14- عسکری، محمد حسن - 1- انسان اور آدمی (1953ء)
2- ستارہ یاباد بان (1963ء)
- 15- عفت اللہ خاں : سریلے بول (1940ء)
- 16- فراق گورکھپوری - 1- اردو کی عشقیہ شاعری (1945ء)
2- من آنم (1962ء)
- 17- فاضل یتیم : نجات سے پہلے (مکتبہ شب خون - الہ آباد)
- 18- میراجی : 1- اس نظم میں (1944ء)
2- مشرق و مغرب کے نئے (1958ء)
3- میراجی کی نظمیں (ساتی بک ڈپو - دہلی)

رسائل و اخبارات

- 1- ادب لطیف۔ لاہور۔ جنوری 1963ء فروری 1963ء
- 2- ادبی دنیا۔ لاہور۔ شمارہ 4
- 3- جامعہ نئی دہلی، شمارہ 1، جلد 46، نومبر 1961ء
- 4- سوغات۔ بنگلور۔ شمارہ 1-7/8 (جدید نظم نمبر)۔ 9-10۔
- 5- سویرا۔ لاہور، شمارہ 17/18-19/20/21
- 6- شبِ فنون۔ الہ آباد۔ جولائی 1968ء فروری 1970ء
- 7- شعر و حکمت۔ حیدرآباد۔ راشد نمبر۔ 1971ء
- 8- فنون۔ لاہور۔ شمارہ 8۔
- 9- ماہ نو۔ کراچی۔ اپریل 1961ء
- 10- نصرت۔ لاہور۔ شمارہ 11
- 11- نیا دور۔ کراچی۔ شمارہ 7/8-13/14-15/18-23/24

.....

The Times of India, New Delhi: 18.7.1972, 7.2.1973, 2.3.1973.



(مقالے میں اشعار اور نظموں کے اقتباسات کے ساتھ شعرا کے ناموں کی نشاندہی کر دی گئی ہے۔ اس لیے فہرستِ مآخذ میں شعری مجموعوں کے نام شامل نہیں کیے گئے ہیں۔ صرف ان مجموعوں کی نشاندہی کی گئی ہے جن کے مقدمات یا پیش لفظ کے حوالے مقالے میں دیے گئے ہیں۔)

